Александр БЕНУА

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Монография о творчестве выдающегося русского живописца, художественного критика и историка искусства Александра Николаевича Бенуа. Художник поразительно широкого диапазона, Бенуа был крупнейшим театральным живописцем, выдающимся рисовальщиком и пейзажистом. Анализу его работ, а также его деятельности критика и историка посвящена эта книга.

- Марк Эткинд
- Александр Бенуа и его роль в истории русской художественной культуры
- От автора
- Глава первая
- Глава вторая
- Глава третья
- Глава четвёртая
- Глава пятая. 1917—1926
- Глава шестая
- Приложения. Список произведений А. Н. Бенуа
- Приложения. Литературные труды А. Н. Бенуа
- Приложения. Выставки с участием А. Н. Бенуа
- Приложения. Библиография
- Приложения. Список иллюстраций
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18

- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62

- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106

- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150

- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194

- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238

- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262

Марк Эткинд
Александр Бенуа

1870–1960

А. БЕНУА

М. ЭТКИНА

А. БЕНУА

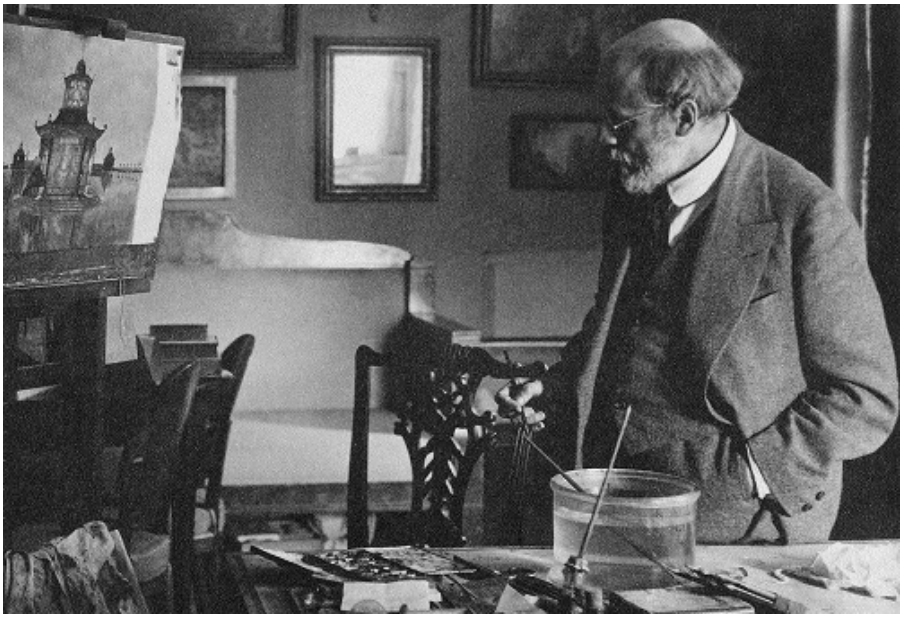
МАРК ЭТКИНД

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ БЕНУА

1870-1960

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
ЛЕНИНГРАД-МОСКВА·1965

Александр Николаевич Бенуа. 1920



Александр Бенуа и его роль в истории русской художественной культуры

Почти непреложно положение, что монографии посвящаются их авторами — писателями, критиками, искусствоведами, историками — мастерам искусств или литературы, которые того заслужили своими неоспоримыми достоинствами. Монография уподобляется памятнику. Она увенчивает славой достойного. И только. Правильно ли это? Не надо ли настаивать на нашем общем праве иметь наряду с «апологетическими» также и «критические» биографии или монографии об отдельных деятелях культуры, личность которых бесспорно интересна, чья деятельность была неоспоримо заметною, а ее результаты остались, с одной стороны, живы, с другой — недостаточно известны, — и во всяком случае освещены, скорее, резким лучом полемики, а не всесторонним светом истории?

Самый термин «критическая биография» имеет право гражданства, например во французской книгоиздательской практике. Серия подобных исследований об отдельных мастерах искусства выходила в Париже начиная с первых лет нашего столетия.

Представляется совершенно очевидным, что такая форма монографии в первую очередь должна быть использована при рассмотрении деятельности мастеров искусства переходных и трудных по их противоречивости времен. Таким периодом безусловно является конец XIX— начало XX века. С одной стороны — это время героической борьбы. По известной периодизации В. И. Ленина — это пролетарский этап освободительного движения народов нашей родины. В 1895 году «Союз борьбы за освобождение рабочего класса» под руководством Ленина дал начало соединения научного социализма с массовым рабочим движением. Начинался период подготовки величайшей из всех мировых революций. Ровно посередине этого периода, в 1905–1907 годы, произведена была «генеральная репетиция», как это не раз называлось в истории, Великой Октябрьской социалистической революции. С другой стороны, все это время было пронизано обостренными противоречиями. Рядом с величайшим героизмом масс время это видело позорное ренегатство многих представителей буржуазной интеллигенции. В области культуры эпоха эта — одна из

величайших по успехам точных и естественных наук, наук общественных; это время появления книг и статей В. И. Ленина, Г. В. Плеханова. В области сценического искусства — это годы рождения и расцвета лучшего театра России — Московского Художественного, творчества таких артистов, как В. Ф. Комиссаржевская и Ф. И. Шаляпин, в музыке — это Римский-Корсаков, Скрябин. В литературе — «Воскресение» Толстого, поздний Чехов, Горький, Брюсов, Блок, Бунин.

В области изобразительных искусств особенно резки противоречия. Пишущий эти строки никогда не был согласен с часто встречающимся мнением об «упадке» русского реализма начиная с 90-х годов XIX века. В 1890-х годах выступает со своими лучшими достижениями Левитан, развивается изумительный дар Серова, Репин пишет «Дуэль», в начале XX века огромный «Государственный Совет», по реализму, разоблачительной силе и по блеску живописи — особенно в этюдах к нему — неоспоримое достижение русской и мировой живописи. Великий Суриков создает в 1895 году «Ермака», в 1899 — «Переход Суворова через Альпы», в 1910 году кончает «Степана Разина». Поднимается поколение младших художников, продолжающих великие традиции русского реализма XIX века. Но одновременно происходит явный распад позднего народничества, все более ясными становятся идейные противоречия. Еще раньше, с 1880-х годов, в области литературной критики начинается идеалистическая реакция. В русскую художественную культуру вливаются струи «модернизма».

Термин «декадентство», которым пользовались особенно часто в это время и порою пользуются и сейчас, — научно точно никогда определен не был. В полемике его употребляли сторонники того реалистического направления, которое и нами признается за основное, за наиболее прогрессивное в культуре второй половины XIX века, — чтобы клеймить то, что не нравилось им по тем или иным иногда противоположным причинам. Так, передвижник В. М. Максимов называл «декадентом» замечательного русского живописца М. В. Нестерова за использование последним в картинах образов русской религиозной легенды. Так, «негодным декадентом» назвал в одном из своих писем самый выдающийся из русских критиков-борцов за реализм, В. В. Стасов, молодого искусствоведа-художника А. Н. Бенуа.

Возможна ли, желательна ли монография о так характеризованном деятеле искусства? Мы отвечаем: только как «апология», как восхваление, как «памятник» — нет. Как «критическая биография», как рассмотрение жизненного дела

человека, исключительно много писавшего и работавшего всю свою жизнь, отдавая ее искусству, — безусловно. Как материал для освещения большого раздела истории русской художественной культуры — она необходима.

Автор этой первой большой, разносторонне содержательной книги о Бенуа в предисловии к своей монографии сам говорит и о сложности темы, и о том, как трудно найти правильную линию оценки деятельности Бенуа как художника, как искусствоведа, как историка, как деятеля. Автор монографии, что объяснимо, склоняется, скорее, к «апологетике», нежели к «критике». (Надо прямо сказать, что без известной «апологетики», очевидно, никакая монография невозможна!) Однако следует указать, что автор не закрывает глаза и на многие явные и крупные ошибки Бенуа. Он, опираясь на многочисленные интереснейшие неопубликованные документы, освещает противоречивые позиции художника, осуждает его «бегство» от революции 1905 года, делая это словами его же сотоварищей-художников. Автор монографии с явной горечью пишет о последних десятилетиях жизни Бенуа на чужбине. Нам представляется, что в общем автор монографии правильно оценивает жизненный путь, большой труд, заслуги Бенуа перед родиной, перед Россией до революции, перед советским народом после нее, не закрывая при этом глаза и на то, что в деятельности Бенуа оставалось и остается открытым справедливой критике.

Но — все ли сказано? Все ли освещено, как надо? Автор «вводной статьи» к монографии М. Эткинда о Бенуа чувствует себя обязанным указать на то, что остается по существу «слабым местом» не только предлагаемой книги, но и очень многих общих сочинений, говорящих об эпохе конца XIX — начала XX века. Именно здесь, в данном «введении» не только уместно, но и необходимо указать на пробелы в монографии, связанные с тем, что в науке еще не до конца решены все проблемы нашей художественной культуры той эпохи.

Имя Александра Бенуа нерасторжимо связано с движением, с направлением, журналом и выставками «Мира искусства». До сих пор подлинной научно-исторической ясности нет в объяснении самих причин, общественных сил, обусловивших возникновение и появление «Мира искусства». Вина за это в известной мере лежит и на самом Бенуа, и на ряде наших общих, бывших упрощенными, концепций.

В известной книжке 1928 года ***«Возникновение Мира искусства»*** Бенуа (весьма талантливо!) изображает зарождение журнала и затем всего объединения «личным» делом, объясняет его появление наличием дружеского кружка объединенной

общими вкусами молодежи — интеллигентов, художников, дилетантов из обеспеченных (или не столь обеспеченных, но высококультурных) кругов тогдашнего Петербурга. По существу в монографии правильно ставится вопрос о том, что появление «Мира искусства» объяснять одною инициативой «кружка» — неверно. Но самый «кризис» передвижничества в конце XIX века все же автором монографии, скорее, только «констатируется», но не объясняется. Автор цитирует отзыв В. В. Стасова о XXV выставке Товарищества Передвижных выставок, где Стасов, неутомимый «пестун» русского реализма, говорит горькие слова о кризисно-печальном состоянии Товарищества.

Но ведь Стасов говорил это не раз и раньше! А Товарищество продолжало жить, свои «кризисы» так или иначе пережило и донесло вплоть до Октября свое искусство.

Вопрос о «неслучайности» возникновения «Мира искусства» и других аналогичных явлений в художественной культуре конца XIX века не решен еще. Он очень сложен. Он связан как со многими глубинными, так и не столь скрытыми явлениями и процессами общеевропейского масштаба. Нужны еще изыскания и подбор многих фактов. Что касается самого Бенуа, то автор монографии правомерно показывает, что он не стоял на позициях воинствующего отрицания реализма, чем характеризована деятельность двух явно для нас неприемлемых теоретиков «Мира искусства» — С. Дягилева и Д. Философова. Примечателен указываемый автором монографии факт, что для первого номера нового журнала Бенуа написал статью в защиту «повествовательного», содержательного изобразительного искусства, статью, которая Дягилевым не была принята. Вся деятельность Бенуа как критика и как историка была порою не свободна от методологических ошибок, но «формалистом» он не был никогда. Именно ему принадлежит опубликованная в том же журнале «Мир искусства» статья «Беседа художника», критикующая становящийся упадочным импрессионизм, а на страницах известной «Истории русской живописи» Бенуа восстановил реалистические заслуги старых русских мастеров — Левицкого и Венецианова.

Вместе с тем «История русской живописи» Бенуа 1900–1902 годов, как и некоторые другие работы его друзей, была отражением очень сложного, пронизанного спорами времени. Она воспринималась как направленная против теорий русского демократического реализма, против «наивности» Чернышевского и «направленства» передвижников, против — по выражению Чехова — «святых» 60-х годов. Прощать это друзьям Александра Бенуа и ему самому нельзя. Следует указать, однако, что

художественная критика в этом явно «перепевала» своих непосредственных предшественников в области критики литературной. Наиболее влиятелен был не столь Мережковский, сколько А. Волынский, самый рьяный защитник «идеализма» и опровергатель Чернышевского. На это в монографии не обращено достаточного внимания.

За Бенуа-художником установилась не столь завидная репутация мастера, восхищающегося старой Францией при полном отказе от современности и от его русской родины. Полуправда порою менее справедлива, нежели полная неправда! Нам следует помнить и подчеркнуть другое. Да, Бенуа всю жизнь искренне любил и без конца восторгался старым искусством, которое было для него живым. Вся его жизнь и деятельность дают пример того, каким сильным может быть воздействие на нас Музея, искусства великих старых мастеров, классиков мировой живописи. Не «черные дыры в золотых рамках», как презрительно говорили о картинных галереях футуристы, а подлинные живые образцы красоты, истины, высокого мастерства видел Бенуа в картинах Эрмитажа, в зданиях старого города Петра на Неве и еще более старого классического Версаля. Бенуа был неоспоримо выдающимся историком искусства, не просто регистратором имен и фактов, а живым человеком и художником, видевшим неувядающие ценности и жизненные импульсы в искусстве прошлого. Быть может, не следует забывать и того, что Бенуа, блестяще знавший западные языки и прекрасно изучивший историю и литературу Франции, был в Версале как у себя дома.

Бенуа остаётся сложной и многогранной фигурой. Как писатель и критик он свои работы предназначал в первую очередь для специалистов, для «знатоков» и «любителей», злоупотреблял порою словечками на иностранных языках, вроде «*je n'est sais quoi*» («не знаю, что»), вставляя их посередине профессиональнейшего анализа особенности живописи какого-нибудь художника. Не надо забывать, что он умел видеть высокие художественные достоинства и у таких художников, общее направление которых он критиковал. Бенуа принадлежат (на что в монографии недостаточно обращено внимания) иные открытия живописных сокровищ русского искусства, ставшие потом общепризнанными (например, картины Федотова «Анкор, еще анкор»). Бенуа очень много сделал для популяризации художественной старины и несомненно еще больше — для Эрмитажа, руководителем научной работы в галерее которого он был в самое ответственное время перестройки после Великого Октября.

Не надо повторять того, что в монографии М. Эткинда представляется неоспоримым: выводов о значении Бенуа как

мастера графики и как первоклассного художника театра.

Гастроли миланского театра Ла Скала в Москве осенью 1964 года, организованная одновременно выставка эскизов, на которой были представлены и работы Бенуа, еще раз подтвердили высокие качества его как декоратора. Об этом всем монография говорит, очевидно, правильно.

Мы остановимся на том, что автор данной книги о Бенуа как деятеле искусств недостаточно объяснил или сказал недостаточно прямо. Не вполне выяснено отношение Бенуа к предреволюционной Академии художеств. Было ли оно «утопичным», то есть принимал ли Бенуа желаемое за возможное, когда он на Втором всероссийском съезде художников в 1911–1912 годах говорил о «государственном искусстве», или же это было данью времени общей реакции? Автор монографии высоко оценивает деятельность Бенуа как художественного критика. Не надо отрицать таланта Бенуа как писателя. Пером он владел легко и остро. В своей блестящей борьбе против бессодержательности и формализма, против всяческого «скандала» со стороны будущих абстракционистов Бенуа был и остается нашим соратником. Но в его конфликте с «Союзом русских художников» правы были, скорее, московские живописцы, которых обидел самый тон статьи, критиковавшей их очень уж «свысока». Но и своих ближайших друзей, например Сомова, он умел критиковать очень остро.

Бенуа уехал из Советской России, — но врагом нашего советского строя он никогда не был. В примечаниях к монографии имеются сведения о встречах Бенуа с А. В. Луначарским, о переписке с очень многими деятелями русской культуры. Бенуа в старости многое пересмотрел, от многих отрицательных мнений по отношению к русскому демократическому реализму отказался. Но от него нельзя было бы ждать коренной перемены всего его мировоззрения. Однако то, что он мог в своих исторических концепциях исправить, — он поправил.

Бенуа сыграл, конечно, немаловажную роль в истории русской художественной культуры. Мы видим его главную заслугу перед ней в его подлинном художественном историзме. Бенуа не был всецело «ретроспективным мечтателем»: этот термин, предложенный в свое время С. Маковским, закрепленный за некоторыми мастерами «Мира искусства», верен только отчасти и очень относительно. К парку, статуям, архитектуре Версаля Бенуа относился с искренней любовью, к его обитателям эпохи Людовиков — с совершенно явной иронией. Поражающей силой отмечены его иллюстрации к Пушкину. Бенуа сумел

пережить трагедию «Медного всадника» подлинно глубоко. Замечательны его картины на темы русской истории, особенно — жутких и нелепых времен Павла. Бенуа был также замечательным мастером исторического анализа и прозрения в своих театральных работах. Писал же он и о русской живописи и о живописи мировой как подлинный знаток и друг художников старых и новых. На редкость тепло говорил он о народной игрушке, а в 1912 году издал в «Петербургском обществе грамотности» со своими иллюстрациями «Медного всадника» в виде брошюры за четыре копейки. Русскую народную культуру он знал и уважал глубоко и искренне.

Думается, что многие противоречия его жизни, его искусства и его деятельности остались непримирёнными и в монографии М. Эткинда до конца не освещенными. Вместе с тем монография нужна. Мы обязаны лучше, подробнее, глубже знать ту эпоху, когда все контрасты русской общественной жизни раскрылись особенно наглядно, когда не могла уже никакая злая реакция остановить близкую победу Революции. Историческая роль Бенуа заключалась, быть может, в том, что он чрезвычайно наглядно, с неоспоримым мастерством высококультурного художника-историка, отразил в своем творчестве обреченность старой России. Ключом к пониманию его искусства может служить и трагедия «бедного Евгения» из иллюстраций к «Медному всаднику», и замечательная графическая серия «Смерть», и гибельный сон «Павильона Армиды».

Имя Александра Бенуа, думается, не умрет. Потому что вся его жизнь была отдана тому «подлинно прекрасному», о котором говорил В. И. Ленин в беседе с Кларой Цеткин.

Член-корреспондент Академии наук СССР, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор, доктор искусствоведения А. А. СИДОРОВ

От автора

С именем Александра Николаевича Бенуа связана целая полоса в истории нашей художественной культуры. Ни одно исследование, посвященное искусству конца XIX — начала XX века, не обходится без упоминания о его творчестве. Вы встретите это имя в книгах о живописи и графике, о театральной декорации и драматическом театре, о балете и опере, в трудах по музейному делу и художественной критике, в монографиях и мемуарах замечательных мастеров. Не только на русском языке — на многих.

Это естественно.

Творческое наследие Бенуа удивительно именно своей многоплановостью. Один из самых блистательных мастеров театральной живописи, он создал огромное количество спектаклей на крупнейших сценах Петербурга, Москвы, многих столиц Европы и Америки. Инициатор и художественный руководитель первых «русских сезонов» в Париже, он был среди тех, кто закладывал основы мировой славы нашего балета. Ряд лет он был связан с Московским Художественным театром, где руководил художественной частью, выступал в качестве главного декоратора и режиссера. Не менее значительна его работа в первые годы революции в петроградском Большом драматическом театре.

Лирические пейзажи и исторические композиции Бенуа, посвященные России и Франции XVIII— начала XIX века, занимают почётное место в крупнейших музеях страны. Им созданы шедевры в области книжной иллюстрации, и прежде всего непревзойденные рисунки к Пушкинскому «Медному всаднику», оказавшие заметное воздействие на развитие русской графики.

Огромно и его литературное наследие. В течение многих лет публикуя в газетах и журналах регулярные обзоры художественной жизни России, он в сотнях статей анализировал важнейшие события в области изобразительных искусств, архитектуры, театра, музыки. Фанатически влюбленный в классику, и прежде всего в искусство XVIII века, он явился организатором и участником множества начинаний, имевших целью изучение отечественной культуры. Его перу принадлежат капитальные труды по истории русской и мировой живописи.

Между тем приходится признать, что знаем мы творчество Бенуа плохо. Искусство последних лет XIX и первой четверти нашего века, когда мастер создавал свои лучшие произведения,

все еще остается недостаточно изученным. Смысл и движущие силы ряда важных процессов в художественной жизни России этого времени еще далеко не раскрыты. Специальная же литература, посвященная Бенуа, крайне мала. Обзорные статьи и рецензии, рассказывающие об отдельных работах, затеряны в старых журналах и подшивках дореволюционных газет. Издание большой монографии, составленной в 1917 году группой критиков и предварявшейся автобиографией художника, не осуществилось. Вместо нее был издан поверхностный очерк С. Р. Эрнста, написанный тогда же и напечатанный в 1921 году. И если по поводу большинства русских мастеров уже сложилось устойчивое мнение — изучены работы, исследованы пружины, управляющие творчеством, рассмотрены и проанализированы художественные взгляды, — то Бенуа все еще остается в стороне.

А ведь в истории нашего искусства нет, пожалуй, другого имени, с которым было бы связано столько сомнений и самых различных, друг другу противостоящих, норою взаимоисключающих точек зрения. Много лет прошло с тех пор как оно впервые замелькало на страницах газет и журналов и у первых произведений художника появились первые ценители и первые враги, а оно все еще вызывает не только интерес, но и споры.

В спорах о Бенуа участвовали многие — от самых крупных мастеров до газетных рецензентов. Его ругали не менее горячо, чем хвалили. Нередко попросту сбрасывали со счетов русской культуры. Уничтожали кличкой «декадент», считали неисправимым дилетантом, видели в нем всего лишь ретроспективного мечтателя, променявшего современность на воспевание далеких времен французских Людовиков и русских Петра и Елизаветы. Его клеймили как сторонника «чистого искусства», как врага народности и правды, проповедника художественного аристократизма, звавшего искусство к уходу от действительности. (Впрочем, даже самые непримиримые признавали за ним дар книжного иллюстратора и мастера театральной декорации.)

Но как совместить все это с восторженными отзывами многих современников? А такие высказывания, собранные воедино, составили бы солидный том. Мы встретили бы здесь разные имена… В. А. Серов, много лет бывший его близким другом и чрезвычайно внимательно относившийся к его творчеству. А. П. Остроумова-Лебедева, считавшая его мастером гениально одаренным. А. Я. Головин, видевший» нем крупнейшего русского художественного критика. И. Э. Грабарь, строки которого, посвященные Бенуа, проникнуты не только уважением, —

восхищением. Композитор и музыкальный теоретик Б. В. Асафьев. «Отец современного балета» М. М. Фокин. И. Ф. Стравинский, посвятивший ему партитуру своего знаменитого «Петрушки». А. А. Блок и В. Я. Брюсов, В. Ф. Комиссаржевская, М. Ф. Андреева, А. В. Луначарский… В. Э. Мейерхольд, который в течение нескольких лет был постоянным оппонентом Бенуа как критика и режиссера, но не подвергал сомнению талант Бенуа-художника. Н. Ф. Монахов, утверждавший, что Бенуа не только отличный живописец театра, но удивительный режиссер. К. С. Станиславский, называвший себя его страстным почитателем, а на страницах книги «Моя жизнь в искусстве» искренне изумляющийся богатству и широте его знаний, энциклопедичности памяти и щедро рассыпающий дифирамбы его талантам. И, наконец, А. М. Горький, этот крупнейший авторитет в художественных вопросах и признанный вождь передовой русской интеллигенции начала века. Может быть, чрезмерно увлеченный творчеством и личностью художника, он даже называет Бенуа «основоположником и создателем целого течения, возродившего русское искусство».

Кто прав в этом споре?

Действительно, из творческой биографии Бенуа не выкинуть ни заблуждений, ни тяжелых ошибок. На сложной и извилистой творческой судьбе художника — печать резких противоречий породившей его эпохи. Он не принадлежал к счастливцам, которые уверенно шагают вперед, последовательно восходя от одной вершины реалистического искусства к другой. Не раз его лучшие замыслы завершались жестоким крушением. Он оступался, временами топтался на месте, нередко шел запутанными зигзагами, порой страстно боролся за свои позиции, а затем, разочаровавшись, с той же силой страсти восставал против собственных убеждений. Вдохновитель «Мира искусства», одного из самых ярких, но чрезвычайно спорного по тенденции, неверного по идейным установкам и противоречивого но творческой практике художественного объединения начала нашего века, Бенуа часто ошибался в наиболее принципиальных вопросах. Нередко слова у него расходились с делами, а взгляды, в одних случаях отличавшиеся широтой и точностью, в других поражали непоследовательностью, узкой ограниченностью, неустойчивостью. И все же вряд ли сегодня найдется серьезный исследователь, который станет зачислять его в лагерь наших врагов.

Художника судят по лучшим работам. А оглядываясь на путь, пройденный мастером, мы ясно видим: то лучшее, что создано и сказано им, сохраняет и сегодня свою художественную и

эстетическую ценность. Знаменитый «Петрушка» Стравинского — Бенуа вновь с большим успехом идет на сценах крупнейших театров Москвы и Ленинграда. Недавно переизданный в оформлении Бенуа «Медный всадник» еще раз подтвердил: большое искусство не боится испытания временем. Наконец, советская художественная общественность проявляет живой интерес к выставке произведений Бенуа, намеченной Союзом художников СССР на 1965 год; на этой выставке впервые должны быть собраны работы мастера, рассеянные по музеям и частным собраниям в нашей стране и за рубежом.

Интерес к творчеству Бенуа закономерен. Без внимательного, пристального рассмотрения его наследия остаются непонятными и настоящая роль, которую Бенуа играл в эволюции искусства своего времени, и место, принадлежащее ему на страницах истории. К тому же, если мы хотим по-настоящему глубоко разобраться во всей сложности и противоречивости русского искусства конца XIX и начала XX века, то не назрела ли необходимость обратиться к фигурам, вокруг которых концентрировались творческие искания большого круга мастеров?

Попыткой рассмотреть эти вопросы и является настоящая книга.

При этом ряд проблем, хоть и связанных с деятельностью художника, но имеющих значение более широкое и общее для истории культуры первой четверти нашего века, естественно, выходит за рамки настоящей работы. Думается, что не только решить, но и правильно поставить их возможно лишь при многостороннем и внимательном анализе далеко еще не изученного нашей наукой искусства этого времени. Такое изучение — дело будущего.

При работе над книгой были изучены произведения художника и документы, хранящиеся в музеях, архивах, библиотеках и частных собраниях Ленинграда и Москвы. Автор смог воспользоваться также важнейшим эпистолярным материалом, любезно предоставленным сыном художника — известным театральным живописцем, директором художественно-постановочной части миланского театра Ла Скала Николаем Александровичем Бенуа. Неоценимую помощь в работе оказали ему беседы с художниками и искусствоведами, близко знавшими А. Н. Бенуа, — Г. С. Верейским, В. Ф. Левинсоном-Лессингом, М. И. Щербачевой, В. К. Макаровым. Автор особенно благодарен члену-корреспонденту АН СССР, профессору А. А. Сидорову, ознакомившемуся с рукописью и давшему множество ценных советов, а также кандидату исторических наук Э. П. Гомберг-

Вержбинской, В. Н. Петрову и кандидату искусствоведения В. М. Красовской.

Глава первая
1870–1897

«Дом Бенуа, что у Николы Морского…»

В Ленинграде, на углу улицы Глинки (б. Никольской) и проспекта Римского-Корсакова (б. Екатерингофского), неподалеку от Крюкова канала, стоит небольшой старый дом. На строгом фасаде белые обрамления окон, пилястры, балкончики. Над окнами первого этажа скульптурные маски, сделанные, по преданию, И. П. Прокофьевым. Джакомо Кваренги, которому приписывают проект, возвел это здание напротив торжественно-праздничного, сверкающего золотыми куполами Никольского Военно-морского собора. В самом конце XVIII века владельцем его стал Луи Жюль Бенуа; приехав из Франции, он нашел свое призвание в кулинарном искусстве и заведовал кухней при дворе Павла I.

К концу века девятнадцатого старый дом почти не изменился. Парадная лестница, застланная ковром, освещается по вечерам газовыми рожками, комнаты обставлены старинной мебелью, завешаны картинами и гравюрами. Здесь все патриархально, как в настоящей «семейной твердыне». Правда, теперь дом этот знает весь художественный Петербург. Семья Бенуа разрослась, обрусела, принадлежит к числу самых культурных в городе, к слою населения, уважительно именуемому «петербургской интеллигенцией». Большинство ее членов — зодчие или живописцы. «Дом Бенуа, что у Николы Морского» стал домом, полным художников.

Глава семьи, Николай Леонтьевич, — старый, всеми уважаемый академик архитектуры. Он и профессор, председатель Петербургского общества архитекторов; в молодости он был помощником К. А. Тона при строительстве Большого Кремлевского дворца, потом проектировал ряд зданий в Петербурге и Павловске. Его жена, Камилла Альбертовна, из семьи Кавосов: дед ее — К. А. Кавос — выходец из Венеции, служивший в императорских театрах Петербурга дирижером и композитором, автор множества симфоний, опер и балетов; отец — А. К. Кавос — известный зодчий, строивший Большой театр в Москве, старый Мариинский в Петербурге (совместно с Н. Л. Бенуа), восстанавливавший петербургский Большой и деревянный Каменноостровский театры, как и многие другие здания.

Маститый архитектор и сын Николая Леонтьевича — Леонтий Николаевич Бенуа, профессор Академии художеств и выдающийся педагог (позднее ректор Высшего художественного училища при Академии); он строит множество церковных и общественных зданий. Другой сын, Альберт — модный пейзажист, академик акварельной живописи, преподаватель акварели в Академии художеств и председатель Русского общества акварелистов. Одна из дочерей замужем за видным скульптором Е. А. Лансере; их сын Евгений станет впоследствии выдающимся графиком и живописцем, другой сын, Николай, — архитектором, а дочь Зинаида — незаурядной художницей, позднее широко известной под фамилией Серебрякова.

Вот почему младший из девятерых детей Николая Леонтьевича (он родился 3 мая 1870 года) вынужден был всю жизнь подписываться не одной только фамилией, но и полным именем — Александр Бенуа.

В формировании характера Александра Бенуа впечатления детства сыграли огромную, может быть, даже решающую роль. Мебель XVIII века, статуэтки, на стенах — архитектурные зарисовки и проекты, акварельные листы вперемежку с сепиями Гварди, большая копия с картины Иорданса «Король пьет», увражи, книги, гравюры в домашней библиотеке. Знаменитая «Мадонна Бенуа» Леонардо да Винчи в комнате одного из братьев. И неизменно стоящие перед глазами и потому воспринимаемые привычно, «но-родственному», торжественно-пышные формы Никольского собора Саввы Чевакинского; «не от этого ли «интимного» знакомства с чудесным произведением XVIII века родилось мое восторженное отношение к искусству барокко?» — спрашивал себя позднее художник.[1]

Летние месяцы чаще всего проходили среди парков, фонтанов и дворцов Петергофа, не только неистребимо врезавшихся в сознание, но во многом определивших становление художественных взглядов и симпатий Бенуа.[2] Иногда же семья отправлялась в Павловск или на дачу возле дворца графа Кушелева-Безбородко на Охте. Окруженный наступающими со всех сторон заводами, старинный кушелсвский парк и изобиловавший предметами искусства дворец казались олицетворением красоты патриархального прошлого, беспомощно гибнущей теперь под натиском всемогущей и суровой промышленной эпохи. По словам Бенуа, именно эти детские ощущения предопределили его обостренную чувствительность к памятникам архитектуры и искусства ушедшего столетия, ту черту характера, которую он сам именовал «историческим сентиментализмом».[3]

В «доме Бенуа» все — не только мужчины профессионалы, но и женщины, страстные любительницы, — постоянно рисовали, ходили на этюды и с особенным увлечением «акварелировали». Акварель здесь была «чем-то вроде семейной профессии».[4] С пеленок дети слышали о зодчестве и музыке, о театре и литературе, о скульптуре и живописи, — об их славном прошлом и будущих путях. Впрочем, о прошлом говорили больше, нежели о перспективах. Старшее поколение этой консервативной семьи, далекой от общественных проблем и интересов социальной борьбы, старательно отмежевывалось от всего нового — и в политике и в искусстве. Любовь к творчеству, определявшая царившую здесь атмосферу, сочеталась с презрением к буржуазному миру, к мещанству со всей его идеологией, вкусами, с его потребительским отношением к культуре. Здесь исповедовались строго академические воззрения. Для творчества Н. Л. Бенуа было характерным увлечение классицизмом и готикой. Он любил рассказывать о своих путешествиях по Италии, о шедеврах античности и Ренессанса. Влюбленный в Петербург, в его ансамбли, дворцы, соборы, набережные, он воспитал в своих детях преклонение перед творениями великих петербургских зодчих. В архитектурных проектах Леонтия Николаевича и в акварелях Альберта Бенуа нетрудно различить крепкие традиции дореформенной Академии. Выставки передвижников не были здесь в почете; считалось, что передвижники — «нигилисты», способные лишь разрушить славные академические устои. Когда же семья собиралась за общим столом и разгорались споры о современной живописи, больше всего говорили о Г. И. Семирадском н К. Е. Маковском, переживавших расцвет своей кратковременной славы. Многих других признавали и ценили, но этими художниками гордились: они были кумирами семьи. Репина же не понимали, старались не замечать или даже ужасались его «кощунствами».

В семье поддерживался подлинный культ сцены. Постоянная ложа в итальянской опере, общие посещения балетных и драматических спектаклей приучали с детства понимать язык музыки и танца, любить жизнь на сцене, казавшуюся сказочно прекрасной, волшебной. Александр Бенуа впитывал театральные впечатления, жил ими, буквально грезил театром. Одни любят в детстве портретировать, другие — рисовать пейзажи, третьи — карикатуры. Страницы же его детских альбомов испещрены рисунками, изображающими сцены из различных спектаклей и декорации к ним. Так, еще совсем нетвердой рукой, но зато подробнейшим образом — от сцены к сцене — он старательно фиксирует виденные в «Александринке» спектакли

Мейнингенской труппы: «Лагерь Валленштейна», «Вильгельм Телль». «Мария Стюарт». Он мастерит и свой театр — театр марионеток, делает для него декорации, костюмы, ставит спектакли. И на всю жизнь рядом с любовью к *«настоящему»* актеру и его искусству сохранит детскую тягу к кукле — *«подобию человека»* и к ее *«таинственной, загадочной жизни»*. А каким праздником были для него спектакли петрушечного театра или балаганные представления на Адмиралтейской площади и Марсовом поле! Недаром многие из них он помнил во всех деталях долго, очень долго — до седых волос.

Родные считали, что у него абсолютный слух. Он неплохо играл на рояле, удачно импровизировал. «Абсолютного зрения» не было: он рано стал близоруким. Зато проявлялось качество почти феноменальное: это можно, пожалуй, назвать «абсолютной памятью». Он ничего не забывал. Умел разобраться в массе наблюдений и сталкивающихся, чередующихся образов, умел рассортировать их и сохранить в своей удивительной памяти — сохранить навсегда. (Его статьи, написанные в годы зрелости, книги воспоминаний, родившиеся на седьмом десятке, как и поздние «рисунки-воспоминания», доказывают прочность и цепкость восприятий ранних детских лет.)

Младшему Бенуа, казалось бы, удивительно повезло: он жил в атмосфере искусства каждый день, каждое мгновение. Вопросы, возникавшие перед ним, были неизменно художественными вопросами. Мир, в котором он играл, рос, удивлялся, переживал, был миром искусства. И в этом сплошном потоке художественных впечатлений незаметно, исподволь отстаивались симпатии и вкусы. Им предстоял длиннейший путь развития и изменений, однако фундамент был заложен именно в «доме Бенуа». Но здесь не задумывались над тем, что концентрация всех интересов на искусстве может оказаться не только полезной, но во многом пагубной: подлинная художественная культура не может формироваться в отрыве от социальной действительности, от жизни своей страны и народа. И не случайно, что узость кругозора и однобокость келейного воспитания в патриархальной семье в дальнейшем принесли Александру Бенуа немало тяжких переживаний и порой непоправимых ошибок.

Первоначально он учился в «Киндергартене», одном из частных «детских садов», где все было на немецкий лад, а рисование преподавал известный передвижник К. В. Лемох. Потом — в гимназии «Императорского человеколюбивого общества» (1880–1885), патриархальной и старомодной, в которой учился так нерадиво, что во избежание второгодничества вынужден был бежать в другую школу). Ею оказалась частная

гимназия К. И. Мая (1885–1890), но и здесь Бенуа не только не блистал успехами, но с трудом перебирался из класса в класс: его интересы были поглощены искусством.[5]

Зато в гимназии он подружился с юношами, сыгравшими немалую роль в его жизни. Соседом Бенуа по парте был увлекавшийся музыкой Вальтер Нувель. За партой рядом сидели Дмитрий Философов и Константин Сомов. Сын знатока живописи и гравюры, хранителя Эрмитажа и редактора «Вестника изящных искусств», Сомов мечтал стать живописцем; вскоре он покинул гимназию ради Академии художеств.

Осенью 1887 года поступил «вольноприходящим» в вечерние классы Академии и гимназист-семиклассник Бенуа: он решил стать театральным декоратором. Но уже через четыре месяца бросил занятия — Академия казалась казенной и удручающе скучной. А затем, окончив гимназию, вместе с Философовым и Нувелем поступил на юридический факультет Петербургского университета (1890). Присоединился к ним и двоюродный брат Философова Сергей Дягилев, провинциал, только что приехавший из Перми учиться.

В университете, который Бенуа посещал *«не столько для наук, сколько для получения диплома»*,[6] он все свое время отдает истории искусства. Изучает музеи, читает специальную литературу. Он заражает этим и своих друзей, все чаще встречающихся в его доме. Складывается даже «общество самообразования», к которому вскоре присоединились и новые участники. Одни на короткое время, другие надолго, как, например, ученик школы Общества поощрения художеств Лев Розенберг (позднее принявший фамилию деда — Бакст), чиновник Альфред Нурок и племянник Бенуа Евгений Лансере. (Сходное общество организовывал молодой К. С. Станиславский; аналогичные цели ставили перед собой кружки, возникшие в Академии художеств с участием Н. К. Рериха и других.)

У «общества» — члены его шутливо называли себя «невскими пикквикианцами» — подробно разработанный «устав» и четкое распределение должностей. На жизнерадостных «сборищах» немало несерьезного, шутовского: во всем этом нечто от мальчишеской домашней забавы. Сам «президент» — а им был Бенуа — оправдывался тем, что склонность к балагурству, высмеиванию, паясничанию даже при «умных» разговорах он унаследовал от веселых итальянских предков. Но творческая среда была создана. Сосредоточение всех интересов на искусстве, к которому Бенуа привык в родительском доме, объединяло теперь «невских пикквикианцев». Каждый из них знал немного. Зато они отлично дополняли и обогащали друг друга. Это ещё

один пример любопытного явления в истории литературы и искусства (не столь уж редкого в конце XIX и начале XX века!), когда дружеские связи начинающих художников, превращаясь с годами в тесное творческое общение, создавали условия для возникновения своеобразного «коллективного таланта».

Друзья обсуждали самые различные вопросы культуры. Устраивали музыкальные вечера. Вели шумные споры о классической и современной музыке, о новых книгах, журналах, спектаклях. Совместно посещали музеи и выставки. Обменивались впечатлениями от зарубежных путешествий: так, Бенуа, возвратившись из поездки по Германии, рассказывает о виденном в музеях, о встречах с художниками, о немецких театрах. Обсуждаются привезенные им зарисовки и акварели.

Некоторые из них — виды немецких городов Бамберга, Майнца и Нюрнберга — Альберт Бенуа в 1892 году взял на выставку Русского общества акварелистов. Неумелые, наивно-романтические пейзажи изобличали сильнейшее воздействие не лишенной слащавости манеры самого Альберта, при этом, конечно, не поднимаясь до его профессорского артистизма. Не мудрено, что робкое выступление начинающего живописца прошло никем не замеченным.

Читались в «обществе» и лекции. Об искусстве и музыке, о великих живописцах прошлого и о новейших течениях. Бенуа рассказывал о Дюрере, Гольбейне и Кранахе — он был всецело под обаянием мастеров немецкого Возрождения. Бакст, читавший лекции о русском искусстве, ограничивался творчеством Г. И. Семирадского, Ю. Ю. Клевера и К. Е. Маковского. Конечно, здесь было много путаного, незрелого, дилетантского. Но хотя вкусы у «невских пикквикианцев» неустойчивы а взгляды не слишком определенны, в ходе споров постепенно вырисовывается круг мастеров, которые близки всем. В старой литературе — это Пушкин, Гофман, в новой — Достоевский, Толстой и Золя. Увлечение итальянской оперой вскоре уступает общему почитанию Вагнера. Идеальные образцы сценического искусства кружок ищет у мейнингенцев. В живописи за границей приковывают внимание Беклин, Менцель, барбизонцы и английские прерафаэлиты.

Иллюстрация к рассказу Э.-Т. Гофмана «Автомат». 1896

А в русской живописи?

Впрочем, главной особенностью взглядов, вызревавших в кружке, было убеждение, что проблемы искусства не следует сводить преимущественно к задачам станковой живописи. Надо бороться за торжество в обществе высокой художественной культуры вообще. В понятие «художественная культура» включались высокое мастерство в области зодчества, живописи и скульптуры, графики во всех ее проявлениях, изделий прикладного искусства и художественной промышленности, наконец, целостность художественного стиля эпохи и уровень эстетических вкусов общества.

Подходя с подобной меркой к истории русского искусства, участники кружка видели, что вторая половина XIX века во многом не могла соперничать с предшествующим периодом. В этом они были нравы. По сравнению с величайшими архитекторами, ваятелями, рисовальщиками XVIII — начала XIX века, при сопоставлении с изумительным прикладным, декоративным и монументальным искусством той эпохи, достижения современных мастеров выглядели незначительными, особенно в области архитектуры, переживавшей затяжной кризис.

Причину такого состояния современной художественной культуры участники кружка усматривали в общем упадке вкусов, в торжестве буржуазии и мещанства. Они с презрением относились к петербургской Академии художеств с ее давно потерявшими авторитет профессорами, считали ее обреченной на бесплодие и совершенно не способной к прокладыванию новых путей. В подобных взглядах нет ничего необычного. Казенную Академию действительно разъедали косность и рутина. Эти знали все. Ведь именно широкое общественное понимание кризиса высшей художественной школы заставило правительство пойти на реформу Академии, осуществленную в 1894 году. И когда Бенуа говорит, что в станковой живописи его симпатии были «всецело на стороне передвижников, группировавших тогда наиболее передовые и свежие элементы»,[7] это совершенно естественно для молодого человека, формирование которого протекало в период высшего подъема Товарищества передвижных выставок. Так относились к современным выставкам и его друзья, лишь у передвижников находившие высокое мастерство и подлинно новаторские искания: «Вся наша группа очень любовалась творчеством передвижников».[8] Как и вся художественная молодежь, они «трепетали перед Репиным», признанным главой русской живописи. Бенуа рассказывал, что со времени встречи с «Бурлаками», «Проводами новобранца» и особенно «Не ждали» (это было еще в ранней юности) Репин стал одним из его «богов».[9] Однако, с точки зрения теории о «художественной культуре», передвижники были всего лишь оазисом в художественной пустыне.

Не мудрено, что Бенуа подвергает сомнению вкусы и пристрастия, среди которых вырос: «В ней много хорошего, — пишет он теперь об атмосфере родительского дома, — но высокого и прекрасного в ней мало, почти вовсе нет, и для художника она вреднее семьи какого-либо каменщика или почтальона».[10] Расхождения с отцом усиливаются. В кругу друзей он чувствует себя настоящим ментором — его мнение обычно признается решающим, к нему прислушиваются, к тому же он и сам испытывает потребность наставлять, воспитывать, делиться знаниями — потребность, из которой позднее вырастет неодолимая страсть к «общественному служению». И когда, просматривая проспект будущей книги мюнхенского профессора Рихарда Мутера «История живописи в XIX веке», Бенуа видит, что в ней не предусмотрен раздел, посвященный живописи России, он предлагает автору свои услуги.

Дебюты

Конечно, рукопись двадцатитрехлетнего студента Петербургского университета не отличалась зрелостью.[11] Краткий очерк Бенуа по своей концепции лишен оригинальности — он полностью продолжает линию Мутера: живопись рассматривается исключительно с точки зрения художественного качества, в то время как идейное содержание произведения и «тенденциозное резонерство» объявляются пагубными, а «литературщина» и жанровый «анекдот» отвергаются.[12]

Казалось бы, подобная концепция должна привести к радикальному осуждению русского реализма 1860—1880-х годов. Но странно: этого не происходит. Не обращая внимания на вопиющее противоречие с собственными теоретическими положениями, Бенуа среди современных живописцев России положительно оценивает лишь деятельность передвижников. *«Передвижники*, — пишет он, — *окончательно освободили русскую живопись от всего чуждого, эклектического; поставили ее на национальную почву, наделили ее новой самостоятельной техникой и в продолжение немногих лет завоевали себе почетное место среди художественных школ Европы».* Как высшее достижение отечественного искусства здесь анализируется творчество Репина, поставленного в ряд с такими гигантами, как Толстой, Достоевский и Тургенев. Страницы, посвященные Репину (они занимают немалую часть очерка), — подлинная ода великому мастеру, *«воплощающему художественную силу современного русского искусства»*. Утверждая, что Репин значит для русской живописи то, что для немецкой Менцель, а для французской Мане, Бенуа видит основу его творчества в тесной связи с народной жизнью: *«Он дышит легкими своего времени и своего народа»*. «Бурлаки» — это *«главное создание современного русского искусства», «эпопея народного духа»*; картина «Крестный ход» столь глубока и правдива, что *«целые фолианты не смогут рассказать о стране больше, чем эта простая картина, в центре которой между хоругвей свистит жандармский кнут»*. Бенуа восхищен и портретами Репина, и его исторической живописью, и профессионализмом мастера, *«нашедшего наконец то, что тщетно искал А. Иванов: солнце, воздух, жизнь»*.

Когда в 1894 году русские подписчики получили из Мюнхена третий том книги Мутера, они с понятным удивлением обнаружили в нем очерк о русской живописи: обычно зарубежные ученые не замечали на художественной карте мира ни Петербурга, ни Москвы. Теперь глава «Россия» стояла после «Норвегии» и перед «Америкой». Имя соавтора Мутера, набранное мелким шрифтом под названием 43-й главы, знали немногие. Даже близкие друзья не сразу поверили, что очерк написан им:

свою работу Бенуа держал в строгой тайне. Его единственным консультантом был А. И. Сомов, просмотревший и одобривший рукопись.

Искусствоведческий дебют Бенуа оказался довольно шумным. Для художников и любителей искусства его очерк стал событием. Русский перевод напечатали журналы «Артист» и «Русский художественный архив». О нем говорили в аудиториях Академии, в мастерских, на вернисажах, на театральных премьерах, писали в газетах: *«Это — первый пример серьезного отношения к живописи России в европейской науке об искусстве»*. Действительно, вместо беглого перечисления имен, каждое из которых неизменно связывалось с подражанием какой-либо западной знаменитости, русская живопись рассматривалась здесь как равноправная национальная школа.[13]

К этому времени Бенуа все яснее сознавал, как не хватает ему мастерства, чтобы стать настоящим художником (сохранившиеся рисунки и этюды 1893–1894 годов выглядят действительно крайне слабыми). Но возвращаться к неудачному опыту с Академией не хотелось. Правда, значительная часть молодежи снова верила в нее: авторитет Академии возрос, когда в ее мастерских после реформы появились новые учителя — И. Е. Репин, А. И. Куинджи, В. В. Матэ. Бенуа же не верил вообще в необходимость «школы». Он разработал программу собственной, как он говорил, «вольной педагогики». Не видя большой пользы в профессиональной учебе «ради учебы» и следуя примеру своего тогдашнего кумира Адольфа Менцеля, ставшего крупнейшим художником современной Германии не переступая порога академий, Бенуа считал, что если работать постоянно и с увлечением, то мастерство обязательно придет — оно должно стать результатом непрерывного труда. Дело не в рисовании натурщиков в академических классах, а в свободном, вдохновенном творчестве: *«Твори, твори, твори»*.

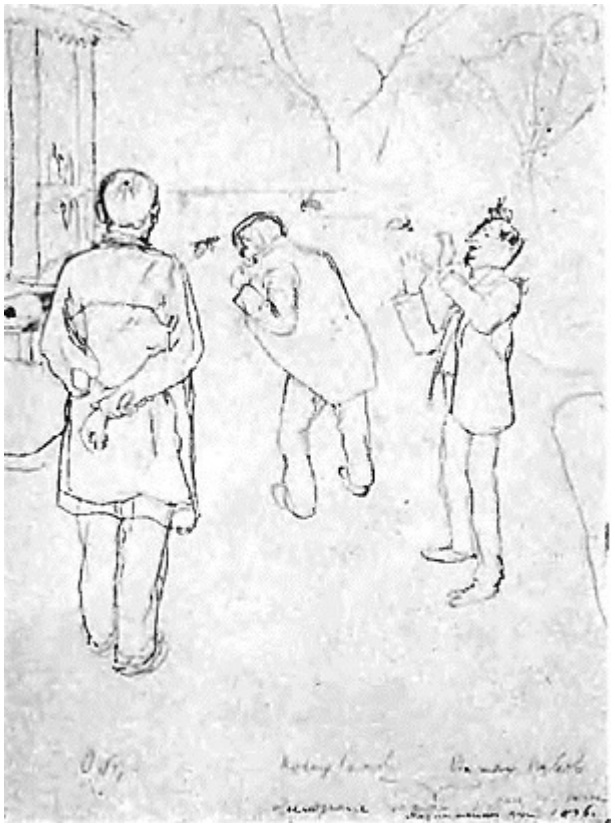
Он изучает классиков в Эрмитаже, запоем читает книги, штудирует увражи. В 1894 году, окончив университет и став дипломированным юристом, Бенуа отправляется в путешествие. Конечно, вновь в Германию. Больше он не поедет туда, его вкусы скоро изменятся, но теперь, по-прежнему захваченный немецкой живописью, архитектурой, театром и особенно Гофманом, он колесит по стране, путешествует вдоль Рейна, посещает Берлин и Висбаден, Франкфурт и Страсбург. Затем отправляется в Швейцарию и Италию: Милан, Генуя, Пиза, Флоренция, Падуя, Венеция… Изучение наследия немецких и итальянских мастеров — «первый курс» его «учебной программы».

Возвратившись, он пробует устроиться на службу в Академию

или Эрмитаж, но без успеха. Тогда он становится хранителем собрания акварелей и рисунков княгини М. К. Тенишевой, приобретает для нее произведения русских и иностранных мастеров, систематизирует коллекцию. Для характеристики его взглядов этого времени показательно, что он рекомендует Тенишевой приобрести многие работы передвижников, и в частности «прелестные» картины В. Е. Маковского, в том числе «Ярмарку».[14] Летние месяцы 1895 и 1896 годов Бенуа проводит на даче в деревне Мартышкино, близ Ораниенбаума, где живет вместе с Сомовым, Лансере и семьей скульптора-анималиста А. Л. Обера.

Теперь он впервые серьезно учится у природы. Наблюдение, рисование с натуры — следующий «курс» «вольной педагогики». В центре внимания — не законченные вещи «для выставки», а беглый набросок карандашом и акварелью, позволяющий развить глаз, фиксирующий первое, часто мгновенное впечатление. Вот на его друзей напали страшно жужжащие осы. Бенуа вынимает альбом. Мягко пульсирующая линия стремительно бежит по бумаге, намечая очертания фигур и характер каждого из участников забавной сценки. В легких штрихах есть и пространство, и объем, и жизненная острота. Эти свойства у Бенуа останутся — для него культура наброска всегда будет основой, фундаментом всякого творчества.

3. На даче в Мартышкино (А. Обер, К. Сомов и В. Нувель, преследуемые осами). 1896



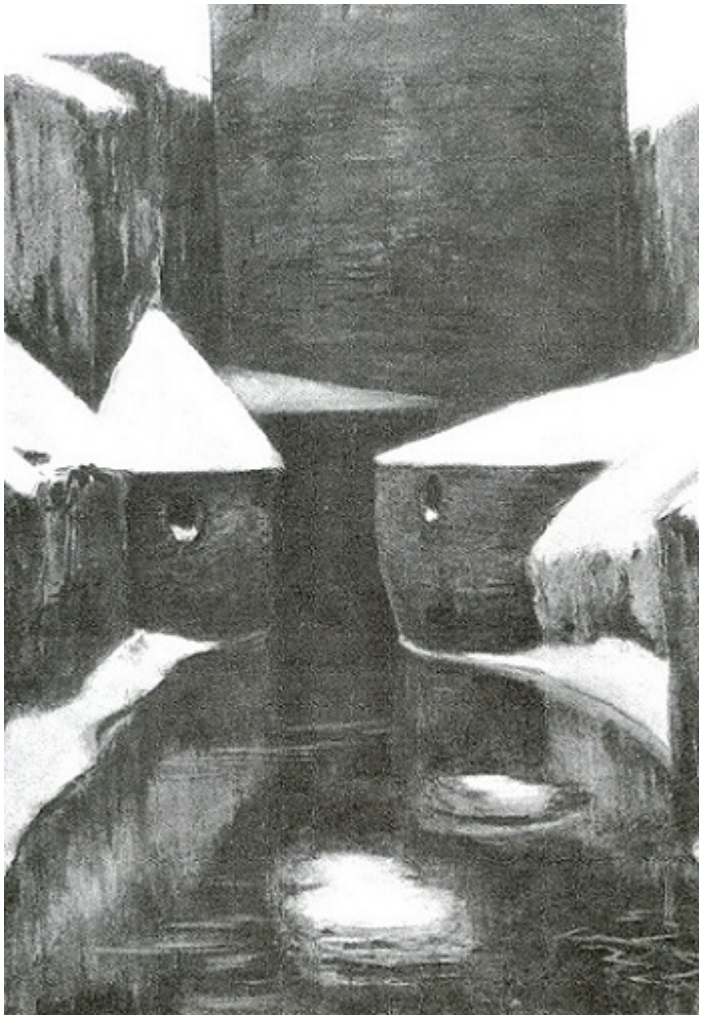
Бенуа рисует все, что видит. («Всякое рисование хорошо, — любил повторять Менцель, — но рисование всего еще лучше».) Его художническая жадность удивительна. Он идет на прогулку с альбомом; когда возвращается, альбом заполнен. Он заносит на его страницы встречных, пейзажи, здания и их элементы — колонны, окна, орнаменты, решетки. Изучает свет, эффекты солнечного освещения и особенно — небо, море, деревья. Именно изучает. Акварельные наброски сделаны очень быстро, но испещрены надписями. В надписях бережно фиксируется все важное — альбом начинающего художника похож на дневник исследователя. Бенуа записывает цвета предметов (*«красное», «здесь розовый отблеск заката»*), часто ставит на рисунке рядом с мелкими элементами пейзажа или архитектуры (дерево на горизонте, капитель колонны и т. п.) корректурный знак и на полях рисует их еще раз — в увеличенном виде, подробно, со всеми деталями. Он приучает себя фиксировать тональные градации и силу света; на рисунке возле каждого облака или куста появляется номер по разработанной им системе: 1, 2, 3… Это — сила тона. Он непрестанно контролирует себя (*«№ 3 ошибка: вода темнее!»*) и внимательно заносит на бумагу свои

ощущения (*«это прекрасно, когда сзади белая туча, стволы темнее ее, но светлее холма (в тени), сзади — серо-желтые тона»*). Такая привычка — на всю жизнь.

Вскоре он добивается первых, хотя и не очень значительных успехов. И первым среди крупных мастеров, отметившим их, оказывается Репин. *«Сегодня я был на акварельной выставке и Вашими работами любовался, как редко уже чем любуюсь теперь*, — обращается он к начинающему художнику. — *…У Вас прелестный талант акварелиста, какая техника! Какая виртуозность и какой благородный стиль! И наивно, и глубоко, и сильно. Я никак не ожидал, что Вы такой прекрасный художник».*[15] (Не следует, конечно, преувеличивать значение этого восторженного отзыва: доброжелательность Репина по отношению к начинающим живописцам хорошо известна.)

Сравнительно большая, не без оглядки на Беклина, композиция Бенуа **«Замок»** (1895) изображает старинную башню и угрюмые крепостные бастионы, покрытые снегом.

1. Замок. 1895



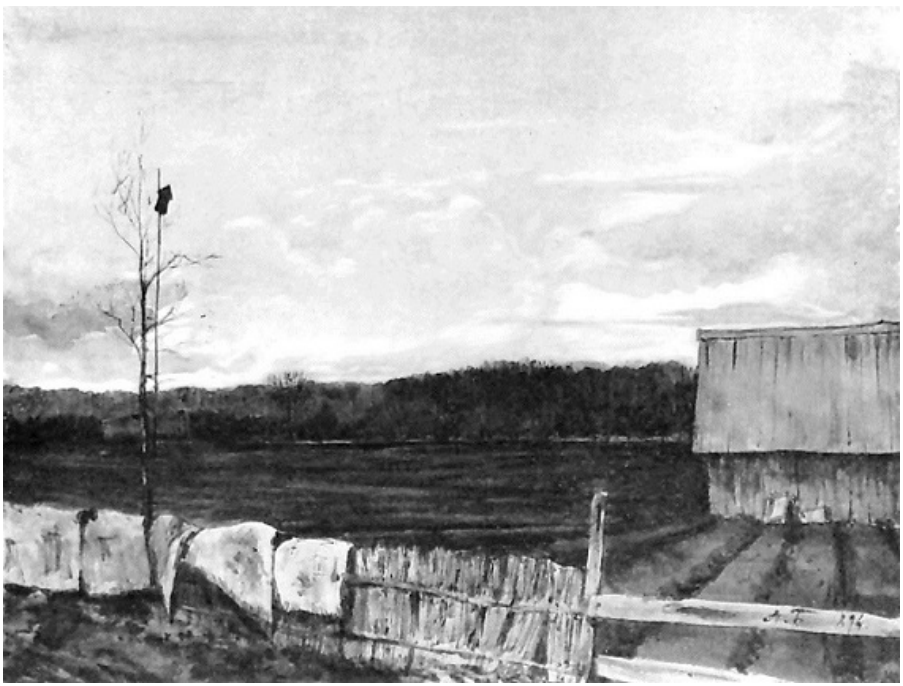
В неопределенном, зыбком, смутном образе, навеянном символистской драмой М. Метерлинка «Принцесса Мален», странно сочетается реальное и фантастическое. Как в сновидении… Карандаш, акварель, гуашь, пастель, уголь. Но колорит почти монохромен — коричневое и черное на желтоватой бумаге. **«Замок»**, не допущенный на выставку Общества акварелистов, приобрел П. М. Третьяков. *«Жюри его не хотело принять, — воображаю теперь их негодование»*[16], — пишет торжествующий автор, хоть и удивляясь меценату, купившему вещь явно не в своем вкусе.

Впрочем, озадачен не только он. *«Всех удивляет здесь Ваше приобретение пейзажа А. Бенуа»*, — пишет Репин Третьякову 14 января 1896 года.[17] Третьяков в тот же день отвечает: *«.. бывают иногда странные приобретения, и что еще странно, что я приобрел*

не по первому впечатлению, а несколько раз видел; такая масса скучных работ, что эта своей оригинальностью, может быть, понравилась».[18]

Однако и после такого успеха Бенуа, «не дерзает» посылать свои акварели на Передвижную выставку, несмотря на то, что, в противоположность **«Замку»**, некоторые работы по мотивам и характеру близки передвижникам. Вот неприхотливый русский пейзаж с изгородью, жалкой березкой и скворечней на первом плане, с сараем и распаханным полем, на грядках которого зеленеют изумрудные пятна весны (**«Огороды»**, 1896). Все традиционно и суховато. Этот пейзаж вместе с этюдом, написанным в Мартышкине, — романтически таинственный памятник среди берез на деревенском кладбище (**«Кладбище»**, 1896) — Бенуа экспонирует на весенней выставке в Академии художеств. И что же? Третьяков не только одну за другой покупает и эти акварели, но даже беспокоится, как бы они не ушли в другие руки.[19]

2. Огороды. 1896



4. Кладбище. 1896–1897

Такой поступок крупнейшего знатока русского искусства, словно вручающего Бенуа диплом живописца, трудно объяснить чем-либо, кроме желания поддержать, поощрить молодого и неопытного, но явно талантливого художника. Даже сам автор растерян: он видит несовершенство своих робких и «неумелых» вещей, а позднее откровенно признает их «балластом» в Третьяковской галерее и будет всячески благодарить Грабаря за то, что они находятся не в экспозиции, а в запасе.

Важно, однако, отметить другое. Уже в первых работах художника проступают истоки тех ручейков, по руслам которых позднее потекут его творческие искания: пейзаж и реальное изображение его (**«Огороды»**); взгляд на мир, как на арену исторического развития, тайны которого хранят молчаливые памятники прошлого (**«Кладбище»**); наконец, свободная

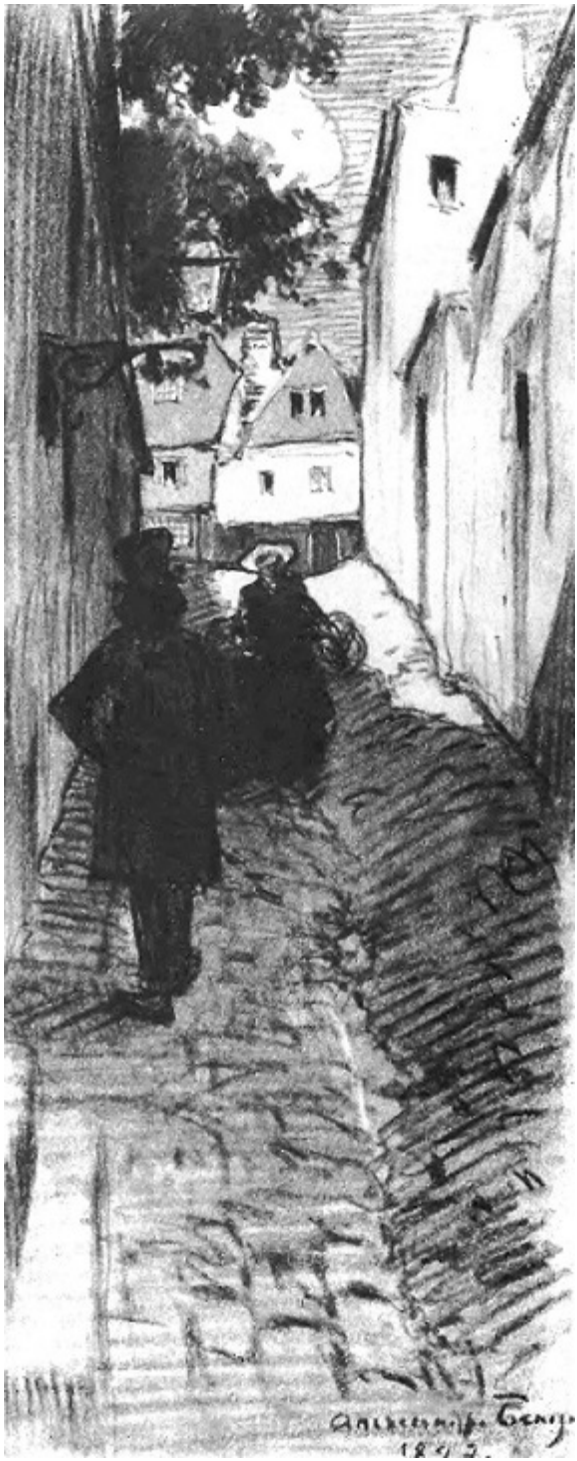
композиция, где фантазия художника подогревается ассоциациями, идущими от тех или иных произведений литературы и искусства (**«Замок»**).

В Париже. «Последние прогулки Людовика XIV»

В конце 1896 года Бенуа, Бакст и Сомов отправляются в Париж. Там уже Лансере, который учится в академиях Коларосси и Жюльена, и талантливая художница М. В. Якунчикова. Вскоре к ним присоединяется скульптор Обер, а затем и соученица Сомова по репинской мастерской А. П. Остроумова, поступившая в мастерскую Уистлера. Наездами появляются в Париже Дягилев, Нурок н Нувель.

Но Бенуа не привлекают и французские академии. По пейзажным этюдам, рисункам, наброскам, выполненным в Париже и Бретани, видно, как быстро идет самостоятельное формирование художника. Он изображает куски городской жизни, архитектуру, деревенские улочки и с особенным интересом — прибрежные скалы, лес, море. Количество этих работ велико. Здесь мы впервые встречаемся с наблюдательным рисовальщиком, обладающим собственным почерком. В таких широко проложенных акварелях, как **«Улица в Морле»**, **«Динан»** и других, — звучные прозрачные тени, с которыми сочетаются целые куски свободной от краски бумаги (это в ярко освещенных солнцем местах пейзажа).

6. Улица в Морле. 1897



Точно взятые соотношения цвета и тональная гармония заставляют воспринимать даже эти «белые места» как полные

цвета части живописной композиции, включенные в нее естественно и органично. Поверх акварели смело использован карандашный штрих, свободно лепящий форму и обостряющий характер образа. Все это придает работам Бенуа прозрачность, напоённость воздухом, какую-то особую непринужденность.

5. Деревенская улица. Нормандия. 1898

Параллельно со штудированием природы начинается изучение культуры и искусства Франции. *«Голова у меня идет кругом*, — пишет Бенуа о своих первых парижских впечатлениях, — *я совершенно растерялся… Не знаю, симпатичен ли мне Париж или нет, во всяком случае я потрясен и восхищен его красотой и великолепием»*.[20] Забыв, что главная цель поездки — пополнение тенишевского собрания акварелей (поездка предпринималась на деньги Тенишевой), Бенуа целые дни проводит в Лувре. Он впервые оценивает Делакруа и Коро, Домье и Курбе. На выставках современного искусства в известной галерее Дюран Рюэля внимание привлекают импрессионисты: он открывает для себя Моне и Дега, Особенно близко он сходится с Люсьеном Симоном, Рене Менаром и Гастоном Ла Тушем; эти парижане, связанные с традиционными формами живописи гораздо сильнее, нежели непонятные большинству импрессионисты, пользовались в то время широкой известностью. Но многое в современном французском искусстве ему не по душе. Он явно разочарован болезненными фантазиями Гюстава Моро, туманной живописью Эжена Карьера, кошмарами Одилона Редона. «Символисты и декаденты, — пишет Бенуа на родину, — потерпели банкротство, обещали кучу, дали какие-то поскребушки».[21]

Бенуа продолжает «учительствовать» в своем непрерывно спорящем кружке. Вместе со всей компанией бродит по старинным кварталам Парижа, посещает Национальную библиотеку, осматривает музеи, дворцы, соборы, ездит в Севр, Сен-Клу, Шантильи, Шартр. *«Иногда одно его слово, сказанное мимоходом, открывало целый незнакомый мне мир»*, — пишет об этих прогулках Остроумова-Лебедева.[22]

С особой силой пленяет его Версаль. Прежде всего, сам дворец — огромный, величественный памятник классицизма XVII века, построенный на четких линиях, с колоннами, пилястрами и увенчивающими парапет вазами и трофеями — воплощение «колоссального стиля» Ардуена Мансара. И гордо раскинувшийся перед ним симметричный парк с чеканными перспективами аллей, водоемов и партеров. Подстегнутое чтением книг, повествующих о быте и нравах резиденции Людовика XIV, «философическое» воображение художника населяет старый парк образами минувшего.

Бенуа пишет темные, мрачные тучи… Хлещет косой ливень. Вялые струйки света, прорвавшиеся из хляби небесной, играют вдали, на верхних этажах только что возведенного дворца. Двое придворных — тонкие, обтянутые чулками старческие ноги, раздираемые ветром плащи, пудреные парики, с трудом

удерживаемые на головах шляпы… Мы видим их со спины, неловко шлепающими по мокрой дорожке вслед за портшезом короля — мимо стриженых деревьев, мимо белых мраморных ваз туда, во дворец. Образы людей здесь обытовлены, беспокойные силуэты и мелкий, дробный ритм движений контрастируют с величавостью пейзажа. Подчеркнутая жанровость в обрисовке персонажей придает небольшой, мастерски выполненной акварели убедительность сцены, запечатленной наблюдательным очевидцем.

9. «Король прогуливался в любую погоду… (Сен-Симон)». (*Серия «Последние прогулки Людовика XIV»*). 1898

Впрочем, картина ли это? В изображенном эпизоде нет внутренне завершенной мысли. Содержание композиции раскрывается полностью не самостоятельно, а лишь в сопоставлении, лишь при дополнении другими листами, входящими в серию, создаваемую художником. Для прочтения она нуждается и в знакомстве с литературным источником. Ведь это — иллюстрация к мемуарам герцога Луи де Сен-Симона,

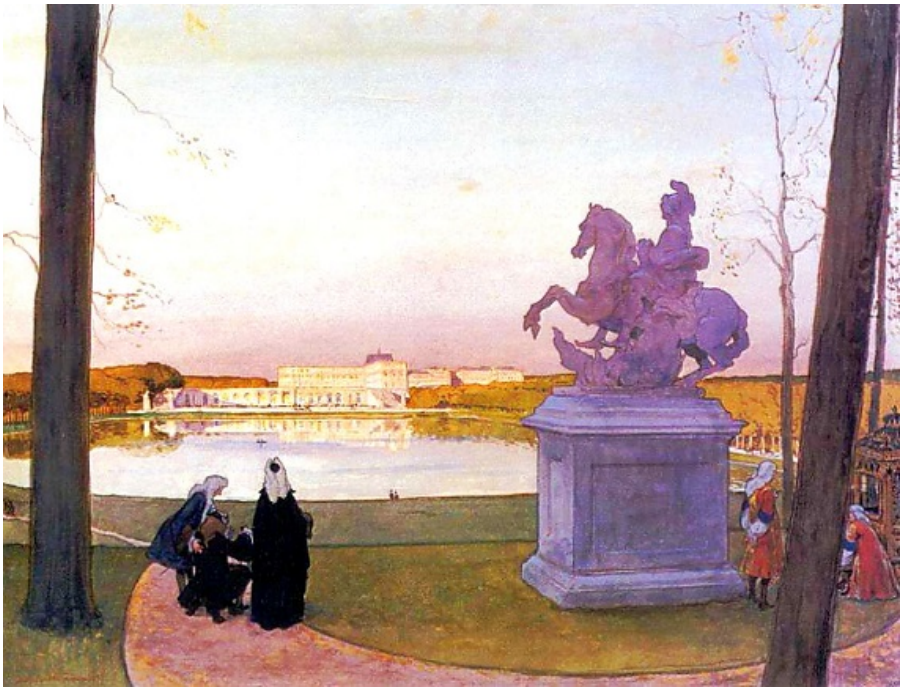
рассказывающего о последних годах Короля-солнца. Критикуя абсолютизм, Сен-Симон видит спасение от надвигающейся катастрофы в возврате к старине и патриархальным порядкам. Он повествует и о том, как Людовик XIV не любил Париж и променял его на этот своеобразный придворный город, и как шумный и веселый Версаль превратился затем в подобие монастыря, а старый, немощный, одинокий король влюбился в воздух, в свой парк и, когда почему-либо не мог гулять по его аллеям, тяжко страдал от головных болей. Все это есть и в композиции Бенуа. Она даже подписана фразой мемуариста: «Король прогуливался в любую погоду… (Сен-Симон)».

Другие листы серии ***«Последние прогулки Людовика XIV»***, не будучи прямыми иллюстрациями к тридцатитомному Сен-Симону, навеяны его книгой. Бенуа следует за Менцелем, который в своих известных иллюстрациях к «Истории Фридриха Великого» Куглера и «Сочинениям Фридриха Великого» не буквально воспроизводит текст, а стремится вжиться в самую эпоху, в мысли и настроения автора, выражая в рисунке, имеющем самостоятельное значение, глубинную суть повествования. В художественной ткани листов, входящих в серию Бенуа, — следы внимательного изучения мемуаров мадам де Севинье, кардинала де Реца и других авторов, дневников, переписки, стихов и музыки XVII — начала XVIII века. Но особенно важны для художника картины, гравюры, шпалеры, рисунки этого времени: добиваясь «стильности», «настроения истории», того, что в его кружке именовалось специальным термином «эпошистость» (в этом плане следует отметить близость композиций Бенуа к Сомову), он вглядывается в историю сквозь призму искусства. Уже здесь художник работает методом, который позднее, спустя много лет, один из его биографов удачно назовет «увражно-документальным».[23]

…Заходящее солнце окрасило в нежные золотисто-розовые тона осенний парк. Портшез остановился возле мраморной статуи Курция — героя античного предания, бросившегося в пропасть ради спасения Рима.

Как разителен контраст между этим образом могучего молодого воина на вздыбленном коне, воплощающим юность, доблесть, волю, и фигуркой дряхлого короля, устало присевшего посреди дорожки; чтоб он не упал, придворный придерживает его за плечи (**«У Курция»**).

8. У Курция (*Серия «Последние прогулки. Людовика XIV»*).



Темные кубы боскетов — словно мрачные крепостные бастионы. Сумеречно погасшие краски. Холодная ахроматическая гамма сближенных серо-зеленых и черных тонов. В передвижном золоченом кресле, утопая в подушках и зябко кутаясь, измученный подагрой старик вяло смотрит из-под тяжелых локонов парика в бассейн; стоящий рядом придворный берёт с расписного блюда корм, бросает, по воде расходятся круги — видны подплывающие карпы (**«У бассейна Цереры»**). В композициях **«Кормление рыб»**, **«Прогулка в кресле»**, **«Вид на большой канал»**, **«Вид на дворец»** — строгие рамы, заключающие зеркала прудов и каналов, стриженые боскеты и партеры, террасы, статуи, фигурные фонтаны… Все эти листы выполнены акварелью либо смешанной техникой — акварель, пастель, гуашь, итальянский карандаш. Красочная инструментовка сдержанна. Ни ярких цветовых вспышек, ни красочных противопоставлений. Очень большую роль играют эффекты рассеянного света, а колорит строится на сумеречно-серебристой гамме, поддерживаемой мягкими цветовыми нюансами: зеленовато-золотистое, голубовато-зеленое, тускло алое и серое, золотисто-розовое и лазоревое.

7. Кормление рыб (*Серия «Последние прогулки Людовика XIV»*). 1897

По сравнению с пейзажными этюдами Бенуа, писанными с натуры, здесь немало надуманного, искусственного. Нетрудно заметить некоторую сухость живописи: в поисках «законченности», в погоне за «картинностью» норою теряется специфика прозрачной акварельной техники и фактура приобретает излишне «заделанный» вид. (В этом плане сравнение беглого акварельного эскиза ГТГ **«У бассейна Цереры»** с одноименной картиной Русского музея говорит в пользу первого.)

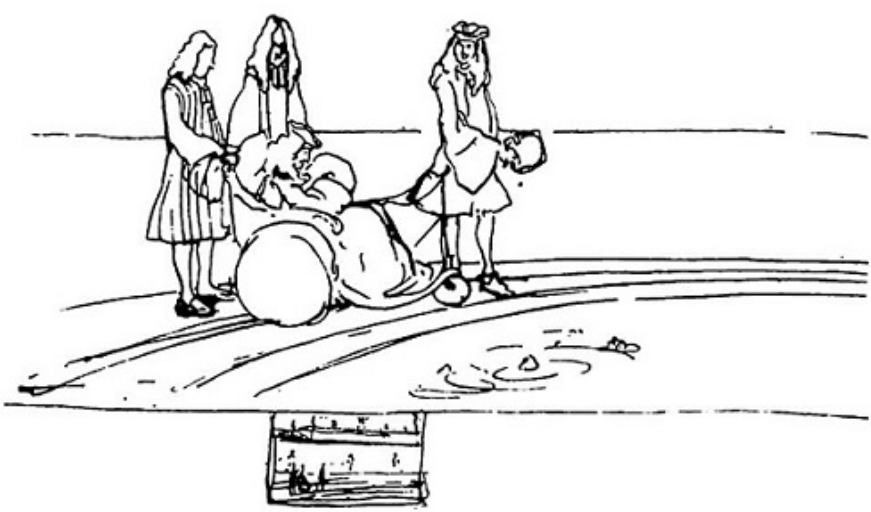
В этих камерных композициях есть сходство с отдельными эпизодами какой-то театральной постановки. Они и декоративны по-театральному, ибо задуманы и построены по законам сцены: действие развертывается на площадке переднего плана, деревья располагаются как кулисы, фигуры в нарядных костюмах объединяются в тщательно продуманную мизансцену. Эффекты освещения усиливают театрализацию. (Еще нагляднее это театральное начало проявляется в большой пастели **«Маскарад при Людовике XIV»**, которая, не входя в серию, тем не менее теснейшим образом к ней примыкает.)

В серии Бенуа старый парк и здания живут строгой меланхолической жизнью, полной грусти об ушедшем блеске и процветании; не о том ли рассказывали художнику дворцы и памятники Петергофа и затерявшийся в тени берёз старинный склеп на деревенском кладбище? Но версальские впечатления (в отличие от прежних) Бенуа перерабатывает в «исторические

фантазии». Он учится впитывать аромат далекого времени и перевоплощаться, воссоздавая в воображении стиль и людей во всем своеобразии их обыденных движений, манер, жестов. Пейзажи «оживлены» фигурками в длинных камзолах и волнистых париках. Но достаточно взглянуть на любую из них, чтобы увидеть: художник вряд ли пользовался натурщиками. Гораздо вероятнее высказанное одним из его тогдашних друзей предположение, что Бенуа прибегал при работе к помощи имевшейся у него маленькой куклы, одетой в костюм Людовика XIV и служившей манекеном.[24]

А если это так, то не сказывается ли и здесь совершенно определенное отношение художника к своим «героям»? Они для него всего лишь марионетки, некогда действовавшие на сцене истории. Его решительно не привлекает их духовная жизнь, он избегает показывать лица и чаще всего с иронической усмешкой изображает маленькие фигурки со спины. Ироническое отношение Бенуа-историка, далекого от идеализации французского абсолютизма поры его высшего расцвета, подтверждается и такими словесными характеристиками: Людовик XIV — *«мрачный… старик, все еще величественный, но немного уже слюнявый»*, а его свита — *«блестящая и развратная»*.[25]

Первая мысль картины «У бассейна Цереры». (*Серия «Последние прогулки Людовика XIV».). 1897*



Острота впечатления в композициях серии достигнута сочетанием строгого величия архитектуры и пейзажа с этими ничтожными персонажами. Словно торжественная ода, в которую

включен кусок откровенно житейской прозы. В этом есть нечто близкое иронии Сомова. Но, в отличие от Сомова, Бенуа повествует не об интимной жизни, а о последних днях, о закатных сумерках некогда пышной эпохи. Он подчеркивает это в названии — ***«Последние прогулки Людовика XIV»***.[26]

Так Версаль, дополняя более ранние, но не менее яркие впечатления — Петергоф, Павловск, Царское Село, классические памятники Петербурга, — словно завершает формирование излюбленного круга образов художника. Это приводит к дальнейшему переключению внимания с современности на прошлое. Стремясь отрешиться от прозаизма буржуазной действительности, Бенуа решительно перешагивает через весь период буржуазного господства и, погружаясь в историю, надолго застревает в XVII и XVIII веках, в сумеречных аллеях роскошной королевской резиденции. В его творчестве возникает черта, сущность которой он потом сформулирует в следующих словах: *«Я пассеист… Многое в прошлом представляется мне хорошо и давно знакомым, пожалуй, даже более знакомым, нежели настоящее. Нарисовать, не прибегая к документам, какого-нибудь современника Людовика XV мне легче, мне проще, нежели нарисовать, не прибегая к натуре, моего собственного современника. У меня и отношение к прошлому более нежное, более любовное, нежели к настоящему. Я лучше понимаю тогдашние мысли, тогдашние идеалы, мечты, страсти и самые даже гримасы и причуды, нежели я понимаю все это в «плане современности».*[27]

В этом недвусмысленном признании нетрудно уловить решительный отказ от идей, оплодотворявших передовое русское искусство 1860—1880-х годов. Подобную склонность к пассеизму нельзя, однако, объяснить лишь особенностями личности и воспитания Бенуа. На первый взгляд странное явление, оно при внимательном рассмотрении оказывается характерным для целого круга русской художественной интеллигенции 1890-х годов. Корни его следует искать в общественной атмосфере времени, когда немалая часть художников и писателей, не видя путей борьбы и сил прогресса, в которые можно верить, погружалась в прошлое, уходила в мир мечты и грез. Это нередко было своеобразной формой протеста, пусть вялого и бессильного, но почти всегда искреннего, против ненавистного жизненного строя. В поэзии и прозе, в живописи и графике девяностых годов осталось немало произведений, несущих на себе печать этого мироощущения. Возникновение их в большинстве случаев было связано совсем не с идиллическими исканиями красоты в романтической дымке веков, а с настоящей драмой, переживаемой русскими художниками. Впрочем, трудно дать

лучшее объяснение подобных терзаний, чем сделанное Валерием Брюсовым в его горьком и страстном «Кинжале»:

Когда не видел я ни дерзости, ни сил,
Когда все под ярмом клонили молча выи,
Я уходил в страну молчанья и могил,
В века загадочно былые.
Как ненавидел я всей этой жизни строй,
Позорно мелочный, неправый, некрасивый,
Но я на зов к борьбе лишь хохотал порой,
Не веря в рабские призывы…

Глава вторая
1898–1904

Начало „Мира искусства"

Появление «Мира искусства» было бы неверно объяснять всего лишь инициативой дружной группы талантливых молодых художников, поставивших перед собой непосильную задачу повернуть развитие русской культуры на новый путь. Почва для его возникновения была подготовлена, а причины стремительного развития коренились в состоянии общественной и художественной жизни тогдашней России.

Последние годы века… XIX столетие уходит в историю вместе со старой помещичьей Россией, на смену которой встает Россия капиталистическая. Бурно развивается промышленность и железнодорожный транспорт, усиливается промышленная и финансовая буржуазия. Во главе революционного движения становится пролетариат. Противоречия между пролетариатом и буржуазией, между нищетой и богатством, между культурной одичалостью миллионов и верхушкой общества, присваивающей себе все завоевания цивилизации, порождают острейшие социальные конфликты.

Поступательное движение искусства в эти годы трудно изображать как бы одной целеустремленной линией, в виде победного марша в гору, к вершине. Противоречия общественной жизни отражаются в нем в сложных формах. Идеи народничества и крестьянской демократии, вдохновлявшие лучших представителей русской культуры в течение многих лет, теперь отошли в прошлое. В то же время реакция, наступающая широким фронтом, приводит к развитию идеалистических тенденций в философии, к проповеди индивидуализма в литературном творчестве, в изобразительном искусстве намечается опасность отрыва творчества многих мастеров от народных интересов. В борьбе за новые эстетические идеалы все сильнее поляризуются активные силы и обостряется творческая полемика: напору реакции противостоит демократическая линия русской культуры.

Художественный Петербург этих лет живет беспокойной, нервно напряженной жизнью, полной тревожных ожиданий близких перемен. Систему императорских театров потрясает кризис. Но в то же время с огромным успехом идут гастроли Мамонтовской оперы, на Мариинской сцене, предвещая близкий

подъем русской оперной культуры, появляется Ф. И. Шаляпин, а главными декораторами императорских театров становятся такие новаторы, как К. А. Коровин и А. Я. Головин. Люди еще обсуждают манифест формирующегося символизма — книгу Д. С. Мережковского, направленную против революционно-демократических традиций русской литературы («О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»), когда выходит в свет первый двухтомник А. М. Горького — «Песня о соколе», «Старуха Изергиль», «Челкаш» и другие рассказы, в которых «социальные низы» живут несравненно более богатой и сложной духовной жизнью, нежели люди из «культурного общества»…

Торжественно открывается Русский музей. Как всегда, один за другим следуют вернисажи: «Весенняя выставка» в Академии художеств, выставки Петербургского общества художников, Русского общества акварелистов, Кружка Мюссаровских понедельников… То тут, то там появляются работы довольно высокого профессионального уровня, но каких-либо значительных живописных открытий нет. Не вызывая ни споров, ни полемики, эти выставки лишь обостряют у думающей публики, критики, да и у большинства художников чувство неудовлетворенности старым, привычным, как будто и вполне благопристойным, но явно неспособным на искания. Мастера, выступавшие здесь, даже не стремились к прокладыванию новых путей.

Надежды прогрессивной общественности по-прежнему сосредоточивались на выставках передвижников. Но и здесь протекали сложные внутренние процессы, служившие поводом для разговоров о начале кризиса товарищества. Боевое время расцвета кончилось. Нет уже В. Г. Перова, И. Н. Крамского, Н. Н. Ге, А. К. Саврасова. В 1898 году умирают Н. А. Ярошенко, И. И. Шишкин, П. М. Третьяков. Что же касается высших достижений В. М. Максимова, К. А. Савицкого, В. Е. Маковского, даже Репина в жанровой живописи, то они позади — в 1870—1880-х годах; тогда же появились и самые значительные исторические картины Репина, Сурикова, В. Васнецова. В новых условиях общественной жизни крестьянский демократизм передвижников, их вера в учение революционных демократов уже не могли служить верным компасом в определении задач искусства. Гражданский пафос их произведений затухал, социальные мотивы встречались все реже. Пожалуй, только в картине молодого Н. А. Касаткина «Углекопы. Смена» (1895–1896) живопись увидела новых героев — грядущих хозяев жизни. Значительных произведений былых вождей Товарищества на выставках передвижников не было.

Сам Стасов в статье, посвященной XXV выставке, выставке юбилейной — Товариществу передвижников 25 лет, — впервые в своей критической деятельности вынужден дать работам своих друзей поистине уничтожающую оценку. Выступая против религиозной тематики картин Мясоедова («Искушение»), Ярошенко («Иуда»), против жанров В. Маковского и ряда других крупных художников и их произведений, Стасов говорит, по сути дела, о вырождении еще недавно великого и могучего движения. С горечью ставя вопрос о том, «спета ли песенка» передвижников, он не решается дать на него ответ.

Даже Репина одни за другой постигали неудачи: он показывает то «Николая Мирликийского» (1889), то «Иди за мною, сатано» (1901), Зрительский интерес вызывали теперь работы нового поколения мастеров. Это такие могучие таланты, как выросшие в среде передвижников В. А. Серов, И. И. Левитан, М. В. Нестеров. Центр русской живописи постепенно перемещался в Москву. В 1896 году там образовалось «Московское общество художников»..

Но если объединение передвижников отмечено чертами кризиса в этот период, а другие традиционные выставки потеряли авторитет, не создалась ли ситуация, благоприятная для организации нового объединения художников и в Петербурге? Возникала опасность, что оно будет строить свою работу на принципах, противоположных идейному реализму, который еще так недавно отстаивался его предшественниками.

Мог ли Бенуа послать свои ***«Последние прогулки Людовика XIV»*** на очередную выставку передвижников? Вряд ли, и не только потому, что там избегали акварелистов и не очень ценили иллюстрационную графику. Весь замысел серии противоречил идеям и принципам, которые проповедовало Товарищество. К тому же художники, управлявшие тогда его делами, и прежде всего Г. Г. Мясоедов, всячески противодействовали появлению в своей среде молодых экспонентов. Поэтому Бенуа решил отправить ***«Прогулки»*** на выставку вновь создававшейся группы, которую возглавил его брат Альберт, порвавший с Русским обществом акварелистов. Там же собирались выставляться все члены кружка. Но получилось по-иному.

Еще в 1896 году Бенуа впервые встретился с художниками москвичами: он организовывал тогда русский отдел на Международной выставке в Мюнхенском Хрустальном дворце. Свои работы согласились дать только И. И. Левитан, А. М. Васнецов и В. В. Переплетчиков. М. В. Нестеров, К. А. Коровин и особенно В. А. Серов отнеслись к Бенуа с недоверием. (Русский отдел так и не был создан; с тех пор Бенуа уверовал в свою

бездарность в качестве организатора выставок.) Зато через год, когда Серов снова приехал в Петербург — на выставку английских, шотландских и немецких акварелистов, устроенную Дягилевым в Академии художеств, произошло столь же внезапное, как и быстрое его сближение с кружком. На выставке экспонировались модные, но не очень интересные мастера. Однако организована она была превосходно; это не могло не подкупить Серова. А вскоре участники кружка подружились также с Левитаном, К. Коровиным, Нестеровым, А. Васнецовым и Переплётчиковым. Возникла идея совместных выступлений. С одной стороны, молодые москвичи испытывали горькую неудовлетворенность постановкой дела на передвижных выставках. С другой, критика часто не ценила их по достоинству. К примеру, в «Истории искусства» П. П. Гнедича, третий том которой вышел в 1897 году, им уделялось лишь несколько фраз, к тому же отчество Серова было искажено. Картины Левитана покупали редко. Не случайно Нестеров называет Серова, Левитана, К. Коровина и себя «пасынками передвижников».

Идею нового объединения поддержал и Репин.

Именно эту цель сплочения молодых и свежих сил преследовали участники кружка в переговорах с Альбертом Бенуа. Но когда весной 1897 года на собрании учредителей нового общества Бакст предложил принять группу молодых москвичей, Альберт Бенуа резко запротестовал; при имени Левитана один из главных инициаторов спросил с издевкой: «А это кто такой?»[28] Позиции уточнились. Возможность объединения отпала.

Тогда инициативу взял в свои руки Дягилев.

Еще недавно ничем не примечательный студент университета, увлекавшийся музыкой и пением, Дягилев теперь служил образцом для золотой молодежи Петербурга. Был надменным фатом, честолюбцем и дельцом авантюрного склада. И в то же время, воспитав в себе (не без помощи Бенуа, которого признавал учителем) тонкое понимание живописи, он неплохо знал русское искусство, хотя относился к нему по-барски, высокомерно, считал его провинциальным, отсталым, «варварским» и нуждающимся в оплодотворении «высоким искусством» Европы: «Западничество — мой девиз».[29] Нигилист по натуре, он откровенно отрицал в искусстве всяческие авторитеты «отцов». Однако у него неожиданно прорезался особый, для художественной жизни России даже исключительный талант — талант организатора огромной энергии. В Петербурге и Москве было немало собирателей произведений искусства. Но деятелей дягилевского типа, «художественных антрепренеров», Россия не

знала: это усиливало тяготение к нему, веру в него со стороны художников.

Итак, Дягилев развил бурную деятельность. Сперва — собрание молодых петербургских художников, ядром которого был кружок Бенуа. Здесь по предложению Бакста и приехавшего в Петербург Серова было решено организовать выставку (на средства Дягилева и от его имени; ему же предоставлялось право приглашения участников и отбора картин), а в случае удачи — образовать и новое общество, даже выпускать журнал. Потом Дягилев поехал в Москву. Собрание, устроенное в мастерской Е. Д. Поленовой, встретило его восторженно. Именно так ответили на его предложения К. А. Коровин, А. Я. Головин, С. В. Малютин, А. М. Васнецов. Не раздумывал и отвергаемый критикой Врубель. После этого Дягилев легко договорился и с финскими мастерами: А. Галленом, Е. Ернефельтом, Энкелем. Получался чрезвычайно пестрый конгломерат творческих индивидуальностей и направлений. Но это на первых порах никого не смущало. Ведь речь шла лишь о новом выставочном объединении, способном противостоять господствующим выставкам — академической и передвижной, а не о каком-либо единстве в смысле политической, социальной или художественной платформы. Четкого плана будущей выставки не существовало.

Но как же представляли себе положение в русском художественном мире ее учредители? Какие цели преследовали?

Бенуа отвечал на эти вопросы так: *«Нами руководили не столько соображения «идейного» порядка, сколько что-то вроде практической необходимости. Целому ряду молодых художников некуда было деваться. Их или вовсе не принимали на большие выставки — академическую, передвижную и акварельную, или принимали только частично, с браковкой всего того, в чем сами художники видели наиболее явственное выражение своих исканий… И вот почему Врубель у нас оказался рядом с Бакстом, а Сомов рядом с Малявиным. К «непризнанным» присоединились и те из «признанных», которым было не по себе в утвержденных группах. Таким образом, к нам подошли Левитан, Коровин и, к величайшей нашей радости, Серов. Опять-таки, идейно и всей своей культурой они принадлежали к другому кругу, это были последние отпрыски реализма, не лишенного «передвижнической окраски». Но с нами их связала ненависть ко всему затхлому, установившемуся, омертвевшему».*[30] Справедливость такого взгляда спустя много лет подтвердил и Грабарь, когда в 1937 году в своей «Автомонографии» писал, что молодые живописцы, столь разнородные по своей творческой ориентации и не имеющие какой-либо ясной позитивной программы, сходились для поисков

новых путей к расцвету отечественного искусства, а также *«во имя общей тоски по художественной культуре, с их тогдашней точки зрения более высокой, в знак общей ненависти к чудовищной пошлости петербургских выставочных группировок и презрения к упадочному искусству сильных некогда передвижников».*[31]

Центром притяжения служил Дягилев. Верили и в восходящую звезду Бенуа. Определенное влияние имело также то, что в результате сходных причин в это время по инициативе «непризнанных» возникали новые художественные объединения в других странах: в Мюнхене образовалось выставочное общество «Сецессион», отстаивавшее независимость таланта и творческую индивидуальность, новое объединение начало действовать в Нью-Йорке, было образовано общество «Искусство» в Кракове — оно боролось за свободу художника, за полную независимость творчества, в Праге возникло общество «Манес»…

20 мая 1897 года Дягилев рассылает будущим экспонентам обращение, имеющее характер торжественного манифеста:

«Русское искусство находится в настоящий момент в том переходном положении, в которое история ставит всякое зарождающееся направление, когда принципы старого поколения сталкиваются и борются с вновь развивающимися молодыми требованиями. Явление это, так часто повторяющееся в истории искусств, и в частности даже в краткой истории нашего русского искусства, вынуждает каждый раз прибегать к сплоченному и дружному протесту молодых сил против рутинных требований и взглядов старых отживающих авторитетов… У нас 25 лет тому назад группа художников выделилась в новое общество «передвижников» и 17 лет тому назад образовалось особое акварельное общество. И то и другое не могли бодро выдержать столько лет на своих плечах. Они состарились, и если бы не небольшая кучка молодых передвижников — и эта лучшая из наших выставок также обезличилась бы и пала, как выставки акварельная, академическая и все другие.

.. Мне кажется, что теперь настал наилучший момент для того, чтобы объединиться и как сплоченное целое занять место в жизни европейского искусства».[32]

В январе 1898 года в Петербурге открывается «Выставка русских и финляндских художников». Она устроена в только что отделанных залах училища Штиглица. И сразу возникают споры. Молодежь встречает ее с огромным интересом: выставка действительно выглядит бунтарски. Здесь не было, однако, бунта против действительности. Нацеленное против косности и «старения» в живописи, это выступление художников привлекало не тематикой представленных произведений, а лишь

разнообразием почерков, манер и ограничивалось исканиями в области колорита, композиции, ритма. По свидетельству Грабаря, на выставке не было ни единой непонятной картины, ни одного сюжета, дающего право говорить о декадентстве или символизме. Так же воспринимали выставку А. А. Рылов, А. П. Остроумова-Лебедева, да и другие молодые мастера.[33] Между тем большая часть прессы отнеслась к ней агрессивно: буржуазию уже не пугали передвижники, союзничавшие с Академией художеств, но любые новые веяния казались ей направленными против общественных устоев. Уже на вернисаже кто-то проронил: «декаденты». «Декадентство!»— хором заявили рецензенты реакционного лагеря. «Декаденты!» — гневно восклицал и В. В. Стасов, анализировавший выставку с позиций демократической эстетики. «Какой ужас!» — пишет он, возмущенный забвением идей, вдохновлявших передовое искусство 1870—1880-х годов. И, одобряя лишь работы Серова, Левитана и Рябушкина, но не делая различий между «Утром» Врубеля (Врубеля Петербург видит впервые!) и «Калевалой» Галлена, «Радугой» Сомова и ***«Последними прогулками Людовика XIV»*** Бенуа, работами Малявина, Лансере и Бакста, сурово зачеркивает выставку как «сборище декадентского хлама» и «оргию беспутства и безумия».[34]

Параллельно с организацией выставки Дягилев разрабатывает идею нового художественного журнала. В письмах, адресованных Бенуа в Париж, уже осенью 1897 года он подробно говорит о журнале, задачей которого является сплочение «истинных живописцев» России и поддержка развивающейся в Москве и Финляндии художественной промышленности. Речь идет также об организации ежегодных выставок от имени журнала.[35]

Бенуа приветствует эту идею с энтузиазмом. В глазах друзей именно он — истинный вдохновитель всей «затеи». Недаром Дягилев, сравнивая создание журнала со строительством дома, видит в Бенуа полновластного архитектора, автора проекта. Бенуа принадлежит и мысль о журнале «Симплициссимус», с 1896 года выпускавшемся в Мюнхене, как лучшем образце для подражания; среди группы талантливых рисовальщиков, объединившихся вокруг «Симплициссимуса» и каждую неделю дававших рисунки на актуальные темы общественной жизни, его «новыми кумирами» становятся Т. Гейне и Бруно Пауль.[36] Бенуа разрабатывает первоначальную программу журнала, которая, правда, представляется более умеренной, нежели это позднее получилось.

«Программа» Бенуа выглядит так: *«Авось нам удастся соединенными силами насадить хоть кое-какие путные взгляды.*

Действовать нужно смело и решительно, но и с великой обдуманностью. Самая широкая программа, но без малейшего компромисса. Не гнушаться старого и хотя бы вчерашнего, но быть беспощадным ко всякой сорной траве, хотя бы модной и уже приобретшей почет и могущей доставить шумный внешний успех. В художественной промышленности избегать вычурного, дикого, болезненного и нарочитого, но проводить в жизнь, подобно Моррису, принцип спокойной целесообразности — иначе говоря, истинной красоты. Отчего бы не назвать журнал «Возрождением» и в программе объявить гонение и смерть декадентству как таковому. Положим, все, что хорошо, как раз и считается у нас декадентством, но я, разумеется, не про это ребяческое невежество говорю, а про декадентство истинное, которое грозит гибелью всей культуре… Я органически ненавижу модную болезнь, да и моду вообще».[37] Так формулирует Бенуа задачи, стоящие перед журналом, и круг явлений искусства, им охватываемый. Однако практическая работа по подготовке журнала проходила в Петербурге без его участия. Среди вариантов названия были «Вперед», «Новое искусство», «Чистое художество», «Красота». Остановились на «Мире искусства».

23 марта 1898 года в Главное управление по делам печати поступает прошение о разрешении «выдавать в свет» новый журнал. В нем должно быть три отдела:

«1) отдел чистого художества (живопись, скульптура, архитектура, музыка, художественная критика)

2) отдел прикладного искусства или художественной промышленности

3) отдел художественной хроники». Прошение подписано княгиней М. К. Тенишевой и коммерции советником С. И. Мамонтовым.[38]

«Издательский штаб» возглавил Дягилев. Главную роль в этой, по выражению Остроумовой-Лебедевой, «мальчишеской редакции», где редко кому было больше тридцати и где все обращались друг к другу на ты, играли Философов, руководивший литературной частью, Бакст, в значительной мере определявший художественную линию и оформление, и Нувель, заведовавший музыкальным отделом. Остальные члены кружка считались сотрудниками. Участие в журнале обещали Репин, Левитан, В. и А. Васнецовы, Поленов, Нестеров, Врубель.

Помещалась редакция в тесной дягилевской квартире, где в ту пору рядом с работами Менцеля, Ленбаха, Пюви де Шаванна висели этюды Крамского, Шишкина и Репина. «Стильные» столы, стулья, диваны были завалены фотографиями, эстампами и книгами как о современных течениях в искусстве, так и об

искусстве старинном — новизна, за которую боролись мирискусники, покоилась прежде всего на возрождении культурных традиций XVIII — начала XIX века. К ним обращались за поддержкой, на них опирались. «Новаторы» были убежденными традиционалистами.

Делать журнал оказалось нелегко. Не хватало денег. Не было опыта. Приходилось проводить ночи в типографии. Бакст, чрезвычайно тогда нуждавшийся, просиживал целые дни в тесной каморке, рисуя надписи под рисунками и ретушируя фотографии.

Особое место в «Мире искусства» занимал Серов. Его *«значительность внутри редакции была совершенно исключительной».*[39] Он — старший и самый талантливый. Сформировавшийся мастер, один из крупнейших реалистов, он по своим взглядам, по строю творчества многим отличался от других инициаторов журнала. И хотя Серов ничего для журнала не писал, лишь присутствовал на заседаниях редакции, происходивших за самоваром с сушками и кренделями, да и высказывался редко, даже его «характерное молчание» было необычайно красноречивым. Серова слушались: «в сущности, Серов был единственным нашим арбитром, пред которым преклонялись и мы, художники, и наш «заправила» — Сережа».[40]

Уже первый номер «Мира искусства» (1898) приковал к себе общее внимание.

На фоне убогих иллюстрированных журналов тогдашней России он выделялся художественностью и тщательной продуманностью облика. Обложка по рисунку Коровина, отлично выполненные репродукции (большая часть — работы В. Васнецова и Е. Поленовой), вдумчиво разработанное оформление с заставками и концовками «в русском стиле», наконец, марка с символическим рисунком Бакста, изображающим орла. *«Мир искусства,* — объясняет автор смысл рисунка, — *выше всего земного, у звезд, там оно* (искусство. — М. Э.) *царит надменно, таинственно и одиноко, как орел на вершине снеговой… орел полночных стран, т. е. севера, России».*[41] Надменный одинокий орел, царящий в заоблачных сферах, — в этой графической метафоре, как в фокусе, отразилось понимание редакцией задач «чистого» искусства, искусства, провозглашаемого самоцелью, стоящего над мещанской повседневностью и прозаизмом буржуазного общества.

Журнал заверял, что выступает за прогресс, против рутины. Стремясь низвергнуть господствующие вкусы и «переоценить ценности», он боролся одновременно на двух фронтах — против академизма и передвижничества. В попытках решительного пересмотра привычных художественных верований было немало

путаного. Более того — реакционного. В лозунге «свободного искусства», заимствованном у французских романтиков начала XIX века, когда он помогал объединять молодые силы против сторонников классицизма, не было призыва к бессодержательности искусства, а лишь требование борьбы за высокую художественную культуру, «свободную» от нравоучений и проповедей. Но в условиях русской действительности рубежа веков этот лозунг означал решительный отказ от связи искусства с современностью, от идейности, которая пренебрежительно приравнивалась к «литературщине» и «тенденциозности» и преследовалась как пережиток устаревших взглядов. Таким образом, став в высокомерную позу блюстителей красоты, рафинированных эстетов, для которых интересы искусства превыше всего, члены редакции, наивно считая себя продолжателями борьбы с мещанством, начатой еще французскими романтиками, по сути дела, замахивались на самое существенное в великом движении идейного реализма. Их главным оружием было то, что Бенуа назвал потом «убежденным эстетизмом».

В руках группы инициативной и талантливой молодежи оружие это оказалось сильным и быстродействующим. Круг сторонников журнала разрастался. Одних привлекали лозунги «свободного творчества» и поощрения талантливой индивидуальности, других — требования борьбы за мастерство, за «приобщение к современной мировой художественной культуре», в те годы действительно мало знакомой большинству русских художников. Журнал ратовал за обогащение художественных средств, ставил проблемы колорита, ритма, стиля. Фраза из воспоминаний Рылова отлично передает отношение читателей к «Миру искусства»: *«Публика и старые художники встретили журнал «в штыки», а молодые художники оживились и заволновались».*[42]

Общественный резонанс, вызванный журналом, достиг своего апогея, когда торжественно, под звуки оркестра, в изящно отделанных залах училища Штиглица, обставленных красивой мебелью, украшенных гиацинтами и превращенных в своеобразные интимные салоны, открылась Международная выставка картин журнала «Мир искусства» (1899). Дягилев выполнял свои обещания. Сила воздействии выставки объяснялась не только разнообразием участников — Репин, Серов, Поленов, Левитан, К. Коровин, А. Васнецов, Малявин, Нестеров, Головин, Бакст, Сомов, Бенуа. Русские мастера впервые экспонировались рядом с прославленными во всем мире, но совершенно не известными петербургскому зрителю

иностранцами: Францию представляли Ренуар, Дега, Моне, Пюви де Шаванн, Англию — Уистлер, Брэнгвин, Германию — Беклин, Ленбах, Бартельс. На выставке был и художественно-промышленный отдел, где экспонировались гончарные изделия абрамцевской мастерской и вышивки по рисункам Е. Поленовой и П. Давыдовой.

Борясь с авторитетом академиков и «старых» передвижников, «Мир искусства» всячески поддерживал и поощрял творчество молодежи. Такая линия, проводившаяся последовательно, из номера в номер, и демагогически противопоставлявшая «детей — отцам», естественно, не могла не вызвать протеста. Тем более, что в полемическом азарте, развенчивая то, чему еще недавно сами поклонялись, сотрудники редакции не останавливались ни перед грубостью, ни перед издевкой. В борьбе за общественное мнение они сознательно шли на открытый скандал. Достаточно прочитать вызывающую заметку Нурока («Силэна») о выставках В. В. Верещагина и Ю. Ю. Клевера, чтобы увидеть: объективность принесена здесь в жертву эпатажу, стремлению во что бы то ни стало поразить, «ошеломить буржуя». («В молодости весь наш кружок, — вспоминает Философов, — любил дразнить «филистеров», «эпатировать буржуа».[43]) Но, восставая против взглядов и вкусов «культурного общества», журнал, по существу, защищал буржуазный порядок. Это проявлялось особенно ярко в беззастенчиво проводившемся Дягилевым с позиций воинствующего идеализма «разгроме» шестидесятников и прежде всего Н. Г. Чернышевского. Уже в программной статье, открывавшей первый номер журнала и носившей название «Сложные вопросы», длинный ряд издевательских выпадов против революционно-демократической эстетики завершался обвинением Чернышевского в том, что он «неумытыми руками прикасался к святому искусству»! Русская художественная критика давно не знала ничего подобного этой статье по реакционности исходных положений и развязности тона.

В это время нельзя уже говорить о «Мире искусства» только как о выставочной организации, сплотившей множество отличных мастеров, каждый из которых в дальнейшем немало сделал для русской художественной культуры. Намечавшаяся и прежде тенденция к отрыву искусства от народных интересов проявилась здесь в совершенно определенной форме. Идейная и эстетическая платформа дягилевского журнала не оставляла сомнений: она была направлена не только против мещанской идеологии, но также против гражданственных и демократических традиций передовой русской культуры второй половины XIX века. Естественно, что Репин не мог согласиться с этим. Конфликт

назрел быстро. Член редакционной коллегии журнала, Репин опубликовал в «Ниве» письмо в редакцию, где заявил о выходе из «Мира искусства», поскольку глубоко возмущен статьями, порочащими таких мастеров, как В. Е. Маковский и В. В. Верещагин. Обвиняя редакцию в проповеди дилетантизма и декадентства, он назвал Бенуа, Сомова и Малютина «недоучками».

Выступление Репина оказалось ударом, от которого журналу оправиться было трудно.

Критик и историк

Кажется несколько неожиданным, что Бенуа, которого обычно считают идеологом «Мира искусства», в первых номерах журнала сотрудничает с такой странной пассивностью. Может быть потому, что он живет в Париже? Его статьи, печатающиеся в «Хронике» под рубрикой «Беседы художника», посвящены художественной жизни современной Франции — обзорам выставок и отдельным мастерам (заметим, что, придавая чрезмерное значение таким модным в то время живописцам, как Леон Фредерик, Латуш, Котте, Бенуа не смог верно оценить импрессионистов, а Сезанна, Ван Гога и Гогена на первых порах даже совсем проглядел). Со слов самого художника известно, что он принимал участие в работе редакции исключительно «советами и критикой», а из переписки с Дягилевым видно, что Бенуа не раз высказывал решительное нежелание вообще сотрудничать в журнале. Это не совсем понятно, если учесть, что создание журнала еще недавно было его мечтой.

Видимо, «Мир искусства» был далеко не идиллической компанией единомышленников, как это нередко представляют. Разногласия Бенуа с Дягилевым носили с самого начала остропринципиальный характер и касались серьезных идейных вопросов. Дело в том, что уже первая проблемная рукопись Бенуа (осень 1898 года) называлась ***«О повествовательной живописи»*** и была направлена против «так называемой чистой эстетики», против отказа от традиций сюжетной картины и, по существу, — против программы журнала, сформулированной Дягилевым в статье «Сложные вопросы». Говоря об огромном значении сюжета, «рассказа» в картине, Бенуа объявлял «чистую живопись» вздором и утверждал, что высшие достижения Рембрандта, Репина, Менцеля и других больших мастеров относятся именно к роду «повествовательной» живописи. *«Я ни за что не позволил бы тащить в грязь живопись повествовательного характера,*

доставляющую нам столько наслаждения… Я считаю важным в наше путаное и сбитое время по мере возможности подтвердить то, что в старом хорошего, и стараюсь хоть кое-что спасти от разгрома», — пишет автор. Рукопись заканчивается призывом к развитию повествовательной живописи: *«За работу же, молодые художники, срывайте с себя и эти цепи, надетые на вас так называемой чистой эстетикой».*[44]

Рукопись вызвала категорические возражения редакции. Возник серьезный конфликт. По словам Бенуа, Философов *«из «тактических соображений» не пожелал поместить приготовленную мною статью, в которой я касался темы, не утратившей своей актуальности и поныне. Под предлогом восторженного описания одной картины Питера Брейгеля… я вздумал выступить в защиту «сюжетной» живописи и даже того самого «жанрового анекдота», против засилия которого в русской школе я же до того ратовал во имя «чистой» живописи. Наша размолвка приняла довольно острый характер не только с ним, но и с Нувелем и с Бакстом, и, в конце концов, я даже объявил им о своем полном нежелании участвовать в журнале».*[45]

Однако, возвратившись весной 1899 года в Петербург, Бенуа стал одним из активнейших членов редакции. Видимо, поддавшись увещаниям Дягилева, решительно и властно проводившего в журнале свою тактическую линию, он капитулировал. Неустойчивость характера привела его к сдаче позиций в одном из самых центральных вопросов развертывающейся борьбы. Несмотря на то что его собственное творчество, как и творчество его друзей, строилось на «повествовательном принципе», к последовательной защите сюжетной живописи Бенуа вернулся лишь спустя десятилетие.

С приездом Бенуа в Петербург структура журнала меняется. В Главное управление по делам печати поступает заявление Дягилева с просьбой разрешить выделить из отдела «Художественной хроники» самостоятельный отдел, посвященный вопросам художественной и литературной критики.[46] Принципам графического оформления журнала придается еще большее значение. Наряду с Бакстом его оформителем стал Е. Лансере. По настоянию Бенуа был уменьшен формат издания, оформление выдерживалось в ажурной черно-белой манере, текст набирался шрифтом времен Елизаветы, найденным на складах Академии наук, тщательно обсуждалась каждая иллюстрация, заставка, виньетка, инициальная буква, их размер и расположение на журнальной странице. Ведь сам журнал, по убеждению его издателей, должен был выглядеть как произведение искусства.

Влияние Бенуа на молодых мастеров, с ним соприкасавшихся,

трудно переоценить. Среди художников нередко встречаются нелюдимы, творящие в тиши мастерской. Бенуа не любил оставаться один. Его грандиозный архив содержит тысячи писем, документов, фотографий, свидетельствует о необычайной активности художника, о почти неимоверном количестве людей и дел, с которыми он близко связан. Веселый и всегда оживленный, Бенуа испытывал непрестанную потребность в общении, в обмене мыслями и знаниями. Характер его оставлял желать лучшего: он горд и самолюбив, вспыльчив и чуток к малейшей обиде. Но ему многое прощали. Ценили за острый ум, энциклопедическую начитанность, фантазию, казавшуюся неисчерпаемой, и, конечно, за способность воспламеняться, вдохновляться каждым новым начинанием. Он, как никто, умел создать вокруг себя атмосферу творческого горения. Не потому ли у него было достаточно не только противников, но также друзей и почитателей, находившихся под обаяниям его эрудиции, страстного отношения к своему делу и тонкого «чувствования» произведений искусства? Не удивительно, что творчество многих художников «Мира искусства» оказывается непонятным без знакомства с идеями, работой и жизнью Бенуа. Пожалуй, все они — одни в большей, другие в меньшей степени — проходили ту «школу», о которой потом благодарно вспоминала Остроумова-Лебедева:

«У него был огромный педагогический дар. Чаще всего, когда я бывала у него, он открывал большой сундук, наполненный папками с увражами… Это были огромные фолианты с великолепными изображениями архитектурных памятников всех стран, со снимками бессмертных произведений живописи и скульптуры, всевозможные эстампы и бесчисленные фотографии. Обыкновенно он усаживал меня за стол в своем кабинете, клал передо мною какой-либо фолиант и предлагал мне переворачивать страницы. Стоя около, он объяснял мне и собравшимся вокруг своим друзьям достоинства, характер и особенности изображений, причем возникал живой обмен мнений.

При этом я поняла, что мало «смотреть» на снимок, это всякий умеет, а надо уметь «видеть» и рассматривать его. В это умение входят восприятие и оценка форм и линий данного изображения до мельчайших его подробностей, необходимость понять смысл этого произведения, замысел художника и уловить то неуловимое, что не поддается анализу и что составляет самое существенное в настоящем произведении искусства… я проходила у него, незаметно для себя, школу художественного вкуса, культуры и знания».[47]

Свои статьи в журнале, в которых впервые в русской художественной критике выдвинуты задачи глубокого

стилистического анализа, Бенуа посвящает по преимуществу отечественному искусству. Он регулярно выступает как художественный критик, отстаивает от нападок Врубеля, защищает Сомова (заметим, что в статье о Сомове чрезвычайно интересен разговор о рисунке, впервые в русской критике рассматриваемом как особый и важный вид графики), рецензирует выставки, театральные премьеры и новые книги. В ряде статей анализирует творчество живописцев прошлого — Брюллова, Бруни, Федотова.

Впрочем, это лишь главы книги ***«Русская живопись в XIX веке»***, которая, являясь не только расширенным, но во многом измененным вариантом XLIII главы мюнхенского издания Мутера, становится первым большим исследованием Бенуа.[48]

Книга полемична. Вместо академически спокойного повествования — пылкая эмоциональность. Тщательность исследования сочетается с публицистической страстностью, направленной против устоявшихся взглядов. Излагая историю русской живописи от «первых шагов» в эпоху Петра до последних петербургских выставок и вводя в нее огромное количество прочно забытых и новых имен, Бенуа утверждает, что *«вряд ли за все XIX столетие в истории живописи сыщется где-либо такое собрание отчаянных борцов и преобразователей».* Но, давая анализ творчества виднейших ее представителей, он показывает, что значение русской живописи в мировой культуре неизмеримо ниже того, что завоевано литературой России: достижения могли быть значительнее, если бы не русская действительность, неизменно тормозившая развитие, если бы не обывательское отношение общества к искусству.

Получилось так, что близкую задачу поставил перед собой и Стасов. Его известный труд «Искусство XIX века», опубликованный в 1901 году в итоговом сборнике «Нивы», совпал по времени с выходом книги Бенуа. В большой работе Стасова, освещающей проблемы развития европейской архитектуры, изобразительного искусства и музыки, живописи России посвящен лишь краткий очерк. Тем не менее неожиданное столкновение в печати вождей борющихся группировок усилило поляризацию общественного мнения: борьба, носившая прежде характер отдельных стычек, превратилась в открытое «генеральное» сражение. И тогда выяснилось, что у Стасова, еще недавно бывшего авторитетом непререкаемым и могучим, появился соперник.

В процессе пересматривания взглядов, еще недавно господствовавших безраздельно, главное значение имели, конечно, не личности, а общее движение исторического процесса,

сложные изменения общественного сознания, происходившие на рубеже веков. Однако определенную роль играли и сами выразители враждующих взглядов — талант публициста, его умение убедить, идеологически объединить и повести за собой общественную мысль. Если людям свойственно оглядываться назад, подводить итоги и задумываться о будущем в канун Нового года, то не естественно ли это желание на пороге нового века? Не мудрено, что для русской художественной критики последние годы XIX столетия стали временем пристального анализа пройденного пути. Помимо Стасова и Бенуа, за эту работу брались П. Гнедич («История искусства», т. III, 1897) и А. Новицкий («История русского искусства», 1889–1902). Их книги не получили значительного общественного резонанса. Зато труды Стасова и Бенуа приковали к себе общее внимание.

Исходные позиции Стасова были принципиально верными: он анализировал процесс развития искусства с точки зрения отражения им народных интересов. Исходные положения Бенуа, напротив, явно ошибочны. Большой путаник в философских вопросах, не без влияния Мережковского видящий миссию русского искусства в мистическом *«выражении в образах своего русского отношения к Тайне, своего понимания Тайны»*, он пишет книгу с позиций собственного художественного вкуса — она целиком субъективна. Бросается в глаза и пристрастная нетерпимость ко многим передвижникам, и явная переоценка творчества своих друзей. Бенуа выковывает наступательное оружие мирискусников. Отметая критерий идейности, он выступает против всякого «направленства» и «литературщины» в живописи, выдвигая такие неопределенные критерии художественного качества, как талант, искренность, живописная культура.

Ошибочность исходных положений влечет путаницу в оценке ряда крупнейших мастеров. Разве можно согласиться, к примеру, с уничижительными высказываниями о К. П. Брюллове, имеющими целью полное развенчание мастера, служащего для критика знаменем академического классицизма? Не более основательны и те места книги, где в форме язвительного памфлета низвергаются авторитет «не художника, а репортера» В. В. Верещагина, И. К. Айвазовский, будто бы *«ничего нового не внесший в русскую живопись»*, или *«мелкое и ничтожное искусство»* В. Е. Маковского. Групповая ограниченность точек зрения видна и во многих других местах текста.

Но с этой противоречивой книгой дело обстоит не так уж просто: Бенуа невозможно отказать в остром глазе и глубоком понимании живописи. Вот почему, когда сегодня перечитываешь

книгу, то при всей неприемлемости отдельных оценок и высказываний, не так уж мало «приговоров» автора близки к нынешним.

Так, реалистическая критика того времени с открытой враждебностью относилась к русскому искусству XVIII века. Борясь против Академии, свято хранившей традиции классики, Стасов и передвижники с излишней прямолинейностью переносили свою ненависть к ней и на искусство XVIII столетия, клеймя его за утерю национальной самобытности, за «рабство и копиизм». Бенуа противопоставляет такой позиции восхищенную оценку живописной культуры этого периода. Он — первый! — с увлечением пишет о старых портретистах, и прежде всего об «одном из самых превосходных живописцев всего XVIII века» Д. Г. Левицком. Постановка вопроса о венециановском протесте против академизма и даже своеобразное «открытие Венецианова» как первоклассного мастера, во многом *«предвосхитившего достижения Курбе, Милле и импрессионистов с их плейером»* (у Стасова — *«лжерусские и лжебытовые упражнения Венецианова»*); тонкая и точная оценка творчества пейзажистов 1810—1830-х годов и Сильвестра Щедрина, рассматриваемого в одном ряду с Кипренским; предпочтение этюдов и библейских эскизов *«гениального художника пророка»* Александра Иванова, стоящего для Бенуа (как и для Стасова) на вершине русской живописи, его же картине… Все это точки зрения, прочно вошедшие в науку о нашем искусстве.

Таким образом, при анализе «допередвижнического» этапа русской живописи критик оказывается во многом прав. С другой стороны, интересны и разделы книги, посвященные новейшей живописи. Так, именно Бенуа впервые в русской критике отводит Сурикову то место величайшего живописца, которого тот заслуживает. Если Стасов, отмечая дарование Серова, говорит о его портретах снисходительно-небрежно, ибо им *«недостает душевной характеристики и все ограничивается превосходно схваченным внешним обликом»*, то Бенуа даст глубокий анализ творчества замечательного реалиста. Если Левитан, как пейзажист-лирик, не пользовался расположением Стасова, то для Бенуа он — изумительный мастер пейзажа, *«гениальный, широкий, здоровый и сильный поэт — родной брат Кольцову, Тургеневу, Тютчеву»*.

Предметом особой полемики оказываются художники, которых Стасов в «Искусстве XIX века» или не замечает вовсе (Рябушкин), или называет не иначе как «декадентами» и «жалкими обезьянами» (Врубель, Малявин, Остроумова-Лебедева, Сомов). С другой стороны, в книге Бенуа отсутствует даже

упоминание о работах Касаткина (к сожалению, имя его не встречается и у Стасова). Зато несомненной заслугой Бенуа является то, что он ставит рядом с «высоким искусством» живописи области искусства, еще недавно почитавшиеся за «низший жанр». Речь идет о художественной промышленности и театральной декорации. В этом сказывается характерное для критика стремление расширить границы искусства и его понимания публикой.

Вот почему, несмотря на серьезные недостатки и даже пороки, книга Бенуа, по словам Грабаря, *«была целым откровением для русского общества конца девяностых годов и, прежде всего, для русских художников».*[49]

Вслед за этой книгой Бенуа принимается за ***«Русскую школу живописи».*** Первые из ее десяти выпусков — превосходные издания большого формата, оформленные орнаментикой Е. Лансере и М. Добужинского, — появились уже в начале 1904 года. Здесь альбому репродукций, воспроизводящих сто избранных произведений живописи, значительная часть которых была предоставлена частными собирателями, предшествует обширный вступительный текст, в некоторых своих положениях пересматривающий взгляды ***«Русской живописи в XIX веке»*** (особенно явственно это проявляется в положительной оценке творчества Брюллова). Книгоиздательское дело России не знало книг подобного тина (превосходные фототипии в тексте, гелиогравюры и хромоавтотипии в альбоме). Не удивительно, что этот труд Бенуа встретил единодушное одобрение. *«Нравится мне… издание Александра Бенуа — «Русская живопись»*, — гласил, в частности, отзыв Репина. — *Он отличный издатель. Выбор веселый вещей и воспроизведение едва ли возможно лучше. Я очень хорошо знаю, как трудно этого достичь!»*[50]

Ничуть не меньший резонанс приобретают в этот период работы Бенуа, отражающие интерес к историческому прошлому России и ее культуры. Впрочем, круг увлечений художника в этой области строго ограничен миропониманием «петербургского интеллигента». Россия для него — прежде всего Петербург и петербургские пригороды. Теперь, по его собственному признанию, в нем с особенной силой «созревала и окрепла специфическая, страстная влюбленность в Россию.

У Монплезира в Петергофе. 1900

«Мы тогда переживали первые годы нашего увлечения Чайковским, Бородиным, Римским и Мусоргским, в частности же я (в какой-то странной связи с культом Чайковского) с особенной страстью изучал Петербург и его окрестности, всю эту своеобразную романтику, в которой так чудесно сочетаются печальная и убогая поэзия северной природы с роскошью царских резиденций… Я все больше уходил в исследование прошлого русского искусства».[51]

Увлечение это позднее пренебрежительно окрестили «ретроспективизмом». Для этого есть основания: в нем сочетались уход от насущных вопросов, выдвинутых жизнью, стремление противопоставить искусству, признанному современным обществом, высокую художественную культуру прошлого, наконец, любование старинным укладом и бытом. Стоит, однако, разобраться: не было ли здесь стороны положительной, более того — прогрессивной?

В серии статей Бенуа о старом Петербурге сказывается преклонение перед зодчими и ваятелями, создавшими облик красивейшего города. Первые из них напечатаны в «Мире искусства» под псевдонимом «Б. Вениаминов» (***«Агония Петербурга»***, ***«Вандалы»***, ***«Инженерный замок»***, ***«Катальная горка»***).[52] Они направлены против российских буржуа, которые вместе с «вишневыми садами» уничтожают памятники архитектуры и искусства, сносят и варварски перестраивают замечательные здания, которыми надо гордиться, закрашивают

прекрасные старинные росписи. И все это — во имя моды или в угоду золотому тельцу «полезности», «утилитаризма».

Статьи, связанные с 200-летним юбилеем Петербурга, отмечавшимся в 1903 году, поднимают совершенно новую тему (***«Живописный Петербург», «Архитектура Петербурга», «Красота Петербурга»***).

В то время художественная критика относилась к столице чаще всего как к городу казенному и парадному, чиновному и холодному, как к городу правительственных помещений, канцелярий и казарм. Другая, не менее распространенная точка зрения отлично выражена А. М. Павлиновым, сделавшим первую серьезную попытку изложить историю отечественного зодчества. В своей «Истории русской архитектуры» (1894) он заканчивал исследование XVII веком, считая зодчество последующего периода подражательным, утерявшим самостоятельность. Бенуа же взволнованно говорит о прекрасных архитектурных памятниках, о бессмертных ансамблях, о самобытно русском облике Петербурга.

Он видит в эпохе, последовавшей после петровских реформ, пору обновления и расцвета национального зодчества. Он начинает борьбу за восстановление славы русской культуры середины XVIII века, воспевает непонятое, игнорируемое историками, «несправедливо оклеветанное» время, в котором привыкли подчеркивать лишь смешные стороны наносной цивилизации: *«Напрасно думают, что все это «не русское», чужое, что это «провинциальное рококо», «Луи-Кенз на нижегородский лад». В том-то и прелесть искусства Елисаветы, что хотя оно и создано в значительной своей части иностранными художниками, оно совершенно русское по духу».*

Бенуа утверждает, что в первой трети XIX века в созданиях Росси, Захарова, Стасова *«мы били рекорд в европейской архитектуре!»* Он не видит в иностранном зодчестве того времени ни одного здания, достойного сравнения с Адмиралтейством, и, увлекаясь, ставит Главный штаб рядом с Колизеем, а Бранденбургские ворота называет «жалкой игрушкой» по сравнению с величием Московских Триумфальных ворот! Требуя бережно хранить наследие классики, он восстает против равнодушной эклектики и безвкусицы современного строительства. Он ценит в Петербурге не столицу империи, а «Художественный Петербург». Так возникает вопрос о «возрождении петербургского искусства», о «возрождении художественного отношения к заброшенному Петербургу».

Бенуа горячо пишет и об окрестностях, о дворцах и парках, в которых уже давно привыкли видеть исключительно

исторические памятники, не замечая, что петербургские пригороды полны образцов подлинно большого искусства. Все это надо оберегать, сохранять, утверждает он. И — пропагандировать!

Помимо статей, Бенуа уже в 1902 году принимается за широко задуманное исследование о памятниках Царского Села, в которых видит олицетворение самого духа культуры середины XVIII столетия.[53]

Именно благодаря Бенуа — он первый настаивал на том, что нужно вырвать из забвения русскую «живую старину» и, прежде всего, искусство XVIII и начала XIX века — воскрешение и пропаганда наследия старых отечественных мастеров становится одной из главных задач «Мира искусства».

Помимо сотрудничества в журнале, Бенуа в 1900 году принимает на себя разработку программы и редактирование нового ежемесячного сборника, издававшегося Обществом поощрения художеств, — «Художественные сокровища России».

Цель — систематическая пропаганда памятников русской культуры, большинство которых в то время находилось «под спудом» и было мало кому известно. В докладе, излагающем программу журнала, Бенуа доказывает, что, только заинтересовав искусством массы, можно способствовать развитию художественной культуры. Задачу эту выполняют музеи. Но еще большую роль могут сыграть иллюстрированные издания — те же «музеи», но умещающиеся в домашних библиотеках.[54]

По своему внешнему облику «Художественные сокровища России» продолжают линию, намеченную «Миром искусства»: в оформлении участвуют Лансере, Бакст, Добужинский, Сомов, Бенуа и С. П. Яремич, тонкий знаток русского искусства, примкнувший в эго время к кружку. В журнале публикуются старинные предметы искусства, находящиеся в музеях, и произведения из частных коллекций, обычно труднодоступные, а широкому зрителю даже совершенно неизвестные; воспроизводятся полузабытые памятники зодчества, прикладного искусства, художественной промышленности. (Последние не группируются в особые разделы, а даются «рядом с картинами и статуями, вперебивку», чем подчеркивается отношение к этим видам искусства как к равноправным и высоким.) Построенные на архивных материалах, статьи рассказывают о художественной культуре эпохи Петра I, целые выпуски посвящаются Оружейной палате, памятникам Петергофа и Ораниенбаума. Журнал знакомит читателей с собраниями Строгановского дворца, коллекциями М. П. Боткина и П. П. Семенова, с музеем П. И. Щукина, галереей драгоценностей Эрмитажа, с экспонатами Исторической выставки русского портрета 1902 года.

Бенуа выпускает два тома журнала за 1901 и 1902 годы, подготавливает материалы к третьему тому (за год 1903), но окончательная редактура последнего проводится уже А. Праховым. Бенуа же с не меньшей энергией продолжает свою деятельность в «Мире искусства». В 1904 году он становится заведующим рстроспективным отделом и соредактором Дягилева. Теперь выпуски, редактируемые Дягилевым и посвященные современному искусству, чередуются с выпусками, посвященными истории искусств, под редакцией Бенуа (по своему плану и характеру они походят на «Художественные сокровища России»). Бенуа популяризирует памятники села Архангельского, архитектуру московского классицизма, народное творчество русского Севера…

Среди этого потока материалов и исследований, принадлежащих перу самого художника или возникших по его инициативе, немалое количество таких, что сохранили значение и поныне. Но важнее их пропагандистский смысл: не он ли, этот пресловутый «ретроспективам», привел к продолжавшемуся зачем в течение ряда лет бережному изучению отечественного искусства, к раскапыванию заброшенных архивов, к выявлению и анализу полузабытых памятников?

Пытаясь оценить быстро возрастающую роль Бенуа в художественной жизни страны, иные современники называли его то «Белинским русской художественной критики», го «первым двигателем течения «Мира искусства», его Станкевичем или Чернышевским», то, наконец, «Стасовым девятисотых годов».[55] В этих сравнениях нетрудно заметить и принципиальную ошибочность и явное преувеличение. Зато справедливо другое: признание значительного влияния Бенуа — художественного критика и историка на русскую интеллигенцию тех лет.

График

Влюбленность Бенуа в прошлое русской культуры не может ограничиться историко-художественными публикациями и печатной пропагандой. В его задачу входит пробуждение интереса к Петербургу среди художников. Он прав: вот уже в течение полувека русское искусство, не раз обращавшееся к живописным мотивам Москвы, избегает Петербурга. *«Хотелось бы,* — не устает повторять Бенуа, — *чтобы художники полюбили Петербург и, освятив, выдвинув его красоту, тем самым спасли его от погибели, остановили варварское искажение его, оградили бы его красоту от посягательств грубых невежд… Петербург —*

удивительный город, имеющий себе мало подобных по красоте».[56]

Своей любовью к времени Петра и Елизаветы он заражает Серова, создающего ряд произведений на эту тему. Но этого ему мало: он борется за широкое движение, объединяющее многих мастеров. Он и сам пытается способствовать решению задачи. Во многом с нею связана в этот период деятельность Бенуа-художника. Речь идет о сериях, рассказывающих о старом Петербурге и о петербургских пригородах языком графики то, чего он не сумел рассказать в статьях.

Вот Петр I, сопровождаемый вельможами, шутами, карлицей, руководит сооружением собственного «Версаля» (**«Летний сад при Петре Великом». 1902**); встречаемый поклонами городских обывателей, по деревянной мостовой чинно движется торжественный кортеж (**«Елизавета Петровна изволит прогуливаться по улицам Петербурга». 1903**); суровый гранит набережной, темная вода, покачивающиеся на волнах лодки, серое холодное небо (**«Фонтанка при Екатерине II», 1903**). Снегопад. Площадь перед желто-белым Зимним дворцом. Павел с группой офицеров. Чеканя шаг, проходят перед ним солдатские шеренги (**«Развод караула перед Зимним дворцом при Павле I», 1903**)… Эти акварели, настоящим героем которых является Петербург XVIII столетия, — своеобразные художественно-исторические реконструкции. Как во многом параллельные им работы Е. Лансере, они воссоздают уголки города, архитектуру, «бытовой пейзаж», служат как бы иллюстрациями к статьям Бенуа о русской столице.[57]

10. Развод караула перед Зимним дворцом при Павле I. 1903

11. Елизавета Петровна изволит прогуливаться по улицам Петербурга. 1903

Другие серии рассказывают о петербургских пригородах.

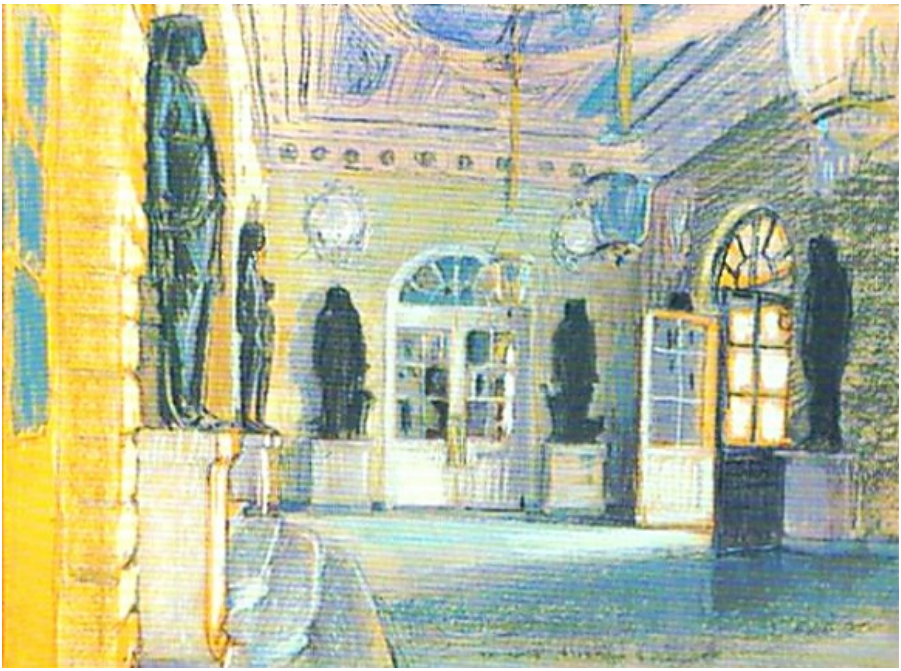
Первая среди них — ***«Петергоф»***. Созданная в 1900 году, она включает множество этюдов, изображающих архитектурные пейзажи, уголки парка, фонтаны и дворцовые интерьеры. Следующая объединяет этюды 1901 года: ***«Ораниенбаум»***.

Наконец, к 1902 году относится серия ***«Павловск»***. И всюду — то же, что в статьях: восторг перед памятниками искусства, созданными в XVIII и первой трети XIX века, любовь к «живой старине», преклонение перед обаянием высокого мастерства.

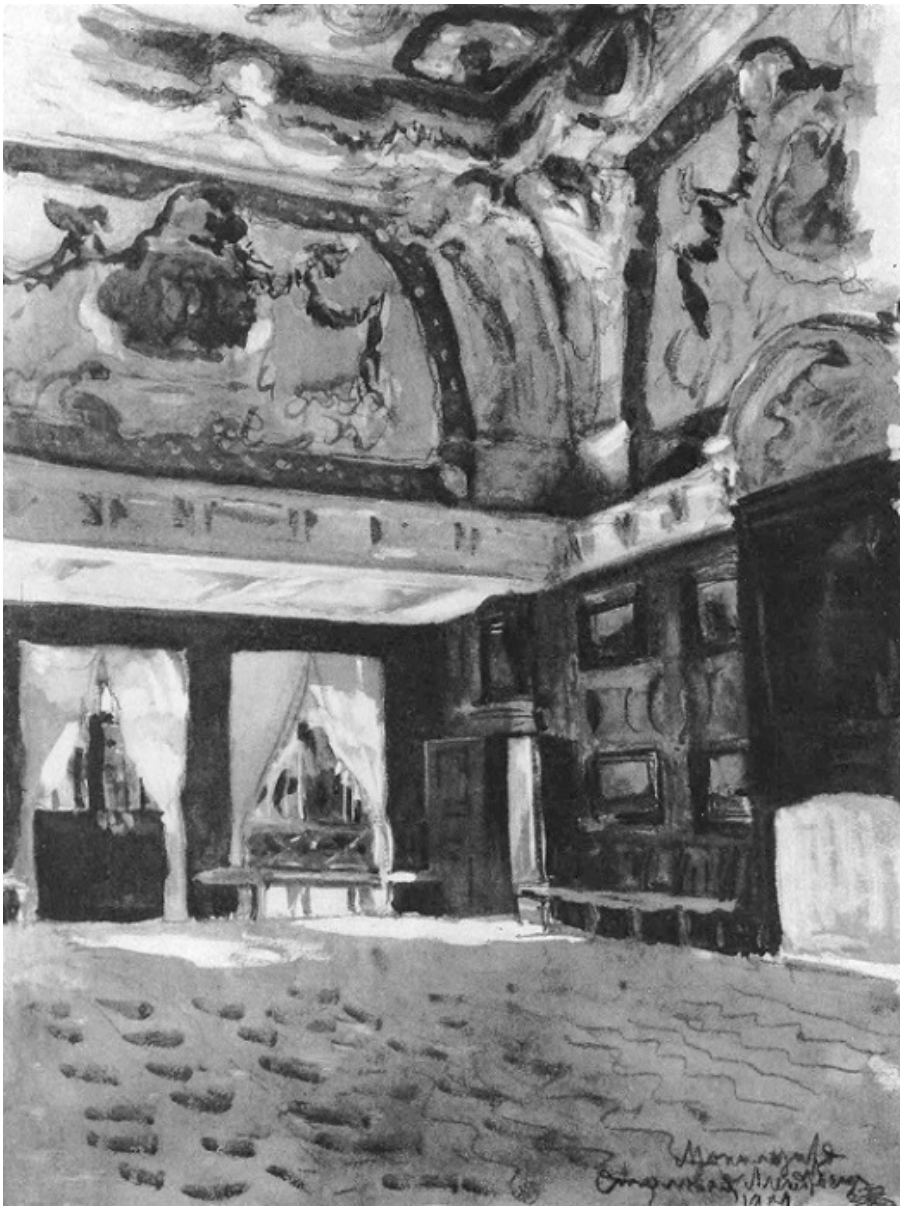
Хоть здесь и немало черт, сближающих замысел «петербургских версалей» с ***«Последними прогулками Людовика XIV»***, Бенуа отказывается от введения в композицию фигур. Его внимание приковано к самим памятникам и природе.

«Пруд перед Большим дворцом в Петергофе». Часть здания, вода, зелень… Художник добивается жизненной иллюзии. Но иллюзии особого, «живописного» склада: чтобы вода казалась сверкающей на солнце и слегка волнующейся от прикосновения тихого ветра, зелень — трепещущей, воздух — чистым и прозрачным. «Большой каскад» — это водяные струи, низвергающиеся по огромным ступеням, взлетающие к небу, рассыпающиеся брызгами, это — золото динамичных статуй, упругие линии архитектурных форм. Все в целом — будто гимн гению и таланту людей, создававших красоту, пусть теперь старую, но торжествующую вечно, красоту бессмертную. Идея «старой, но живой красоты» пронизывает и горящие на солнце краски гуаши **«У Монплезира в Петергофе»**, и нежные тона цветовых переливов **«Катальной горки в Ораниенбауме»**, и любой из интерьеров, которые так любит изображать художник (**«Передняя Большого дворца в Павловске»**, **«Монплезир. Столовая»**). Дело не в том, что Бенуа предстает, по выражению Стасова, *«ловким перспективистом и пейзажистом»*. Главное здесь — не пейзаж, не интерьер, не фасад, не вещи, а ансамбль, «все в целом». Главное, что он ценит в любом явлении культуры, — внутреннее единство, ансамблевую спаянность, художественный синтез. В русской культуре середины XVIII и начала XIX века он открывает для себя воплощение идеи синтеза. Рассказ об этом и является основой его работ.

12. Передняя Большого дворца в Павловске. 1902



13. Монплезир в Петергофе. Столовая. 1900.



Сочетание природы, зданий, отдельных предметов и деталей в живой и цельной гармонии, единство жизненного дыхания и художественного стиля должны воплотить авторскую идею — идею одушевления силой искусства ансамбля неодушевленных вещей. У каждого произведения искусства есть «душа». У одного она холодна, убита временем. У другого остается трепетной, способной даже через столетие вызывать у людей сильнейшие эстетические эмоции. Именно такое искусство Бенуа называет «живым искусством». О нем он пишет в статьях, о нем

рассказывает и в графике.

Город в XVIII столетии. 1906

В сериях ***«Петергоф», «Ораниенбаум», «Павловск»*** применена различная техника. Акварель, гуашь, пастель, уголь, рисунок на тонированной бумаге. Нередко художник объединяет их в одной композиции: важно выразить замысел, а для этого можно использовать любые средства. Цвет — не просто «подкраска». Он органично входит в структуру образа. Эти листы развивают ту линию, что наметилась в натурных этюдах, делавшихся в городках и деревнях Бретани. Мягкие, но сочные перепады цвета в интерьерах и сверкание красок на солнце, пробивающемся сквозь паутину листвы и зеленым огнем зажигающем траву; солнце играет на дорожках, на зданиях, в струях фонтанов. Острая, часто фрагментарная композиция, как при этюде. Художник не ищет академической законченности, тщательности отделки и выписанности деталей. Цель — поэтический образ общего. Он не вуалирует, не прячет свои технические приемы: зритель ощущает как бы «технологию» произведения, видит мазок, фактуру бумаги, то мягко трепещущий, то уверенно твердый штрих итальянского карандаша, нанесенный поверх краски. Карандаш использован широко, он выявляет основные объемы и формы и, создавая четкий пластический костяк композиции, естественно сливается с ее общим цветовым строем. Бенуа опирается на традиции рисовальщиков прошлого. Но в его манере — черты, столь характерные для искусства начала XX века и означающие движение от привычных норм живописи и графики в сторону обострения выразительности. Это — обнаженность технического приема, его открытость, откровенная наглядность для зрителя.[58]

Параллельно со станковой графикой Бенуа увлекается графикой для книги. Среди русских художников он один из первых внимательно вдумывается в историю книжного искусства и гравюры, любовно собирает старые издания, изучает

закономерности их украшения и орнаментировки. (Бенуа даже читал специальный курс лекций по истории стилей и орнамента в училище Штиглица.) Знаток и ценитель книги, он был одним из главных «жрецов» того культа красивых и изящно оформленных изданий, который отличал движение «Мира искусства».

Творчество Бенуа отражает все особенности мирискуснического отношения к книге и книжной графике. В подходе к «украшению» книги, к элементам ее оформления он — откровенный стилизатор. В его узорно-силуэтных рисунках с их изощренной орнаментикой, построенных на сказочных или фантастических мотивах (журналы «Мир искусства» и «Художественные сокровища России», 1901–1903), есть чувство декоративности и редкое в прежние времена понимание ритмической и композиционной связи виньетки с набором. И все же это не более чем умелая стилизация под узоры барокко и рококо.

Рисунки обычно не связаны по своему смыслу с текстом, который «украшают». Художник даже не ставит перед собой задачу отражения жизни: между ним и действительностью — плотная стена художественно-стилистических ассоциаций. Подобную орнаментику, не способную ни взволновать, ни потрясти, умели делать многие мастера, работавшие рядом. Значение Бенуа и Лансере, Добужинского и Бакста, Сомова, Остроумовой-Лебедевой и Билибина в другом. Энергичные и талантливые энтузиасты, освоившие полиграфию и изучившие ее возможности, они своим отношением к книге создали тот толчок, в результате которого книга стала рассматриваться по-новому — как произведение графического и издательского искусства. Недаром в русской книжной графике наступает расцвет. Стимул к развитию получают гравюра на дереве и литография. Выпускаются многочисленные художественные издания, альбомы, художественные открытки. Все это развивает один из важнейших устоев «Мира искусства», требующий «насаждения в обществе художественных вкусов и культуры». Печатная графика становится сильнейшим оружием эстетического воздействия.

«Игрушки». Это — серия акварелей Бенуа, изданная в виде комплекта открыток. В ней ясно видна любовь автора к народному искусству, к пестро раскрашенным, ярко декоративным глиняным игрушкам русских мастеров. (Один из первых собирателей русской игрушки, Бенуа был ее горячим пропагандистом.) ***«Азбука в картинах»***… В этой книжке каждая буква алфавита сопровождается занимательным и остроумным рисунком в красках. Художник не подделывается под восприятие ребенка. Он просто рисует как бы в свое удовольствие — чтобы

самому было интересно и весело.

«Азбука» — раздолье для игры его фантазии. Он изображает Арапов и Бабу-ягу, мчащуюся в ступе над лесом, распугивая ворон и детей, даже рассыпавших от страха корзинку с грибами; Волшебницу и Великана, Город и Генерала, Звезды, Сласти… Вот страшный и вместе с тем забавный Ураган: он поднял к небу зонтики и шляпы, сорвал с домов вывески; по воздуху несутся кошки, собаки, деревья, даже извозчичья пролетка с седоками. Падает каланча, сгибаются фонарные столбы, и только величественный городовой невозмутимо стоит в позе Наполеона. А вот Фокусник, из шляпы которого вырывается такой гигантский фонтан, что удивляются не только дети, но и видавшие виды волшебники. Буква «Т» изображает Театр: белая фигурка балерины в снопе света, деревья, скалы и избушка, а из люка, в клубах дыма и пламени, поднимается страшная морда чудовища; завидев ее, бросаются наутек Петрушка и Пьеро; только безмятежный Арлекин спокойно взирает на беснующихся оркестрантов и дирижера, от крайнего старания чуть-чуть не свалившегося со стула…[59]

Как и в живых акварелях ***«Игрушек»***, Бенуа здесь не до стилизации.

Полная юмора и добродушной фантастики, пронизанная — совсем в духе Гофмана — сочетанием реального и загадочного, ***«Азбука в картинах»*** приобрела широкую популярность.

Изданная в 1905 году, книжка эта, рядом с более ранними работами Е. Д. Поленовой, может быть поставлена у истоков новой разновидности русской графики: отсюда ведет свое летосчисление история иллюстрированных изданий для детей.

Игрушки. 1904

Наконец, книжная иллюстрация.

Эта отрасль графики наиболее близка таланту художника. Действительно: кому, как не ему, блестящему знатоку русской и мировой литературы, тонко чувствующему стиль и манеру автора, не говоря уже о знании истории быта и костюмов давно ушедших времен, добиться высоких достижений именно в этой области?

Становление Бенуа-иллюстратора протекает в постоянной борьбе с самим собой: рассудочное стремление к стилизации вступает в противоречие с жаждой глубокого раскрытия содержания литературного произведения и образов его героев. Нередко он пытается совместить то и другое — тогда возникают живые рисунки, вписанные в затейливую аллегорическую или барочную орнаментику, вроде тех, что исполнены для «роскошного издания» Н. Н. Кутепова «История царской и великокняжеской охоты» (**«Приезд императрицы Елизаветы Петровны в Монбеж», «Выезд Екатерины II на охоту»**). Иные опыты в иллюстрации хоть и реалистичны, но попросту неудачны. Таковы рисунки к книге «Последний из могикан», по которым Остроумовой-Лебедевой было вырезано семь гравюр на дереве. Они вялы и традиционны. Не потому ли, что Фенимор Купер оставил художника равнодушным, не зажег творческого воображения?

Но Бенуа принадлежит почетное место в истории нашей иллюстрации: он вошел в нее, создав большой цикл рисунков, объединенных общей литературной основой и строем образов. Дело в том, что тема «Бенуа-иллюстратор» — это тема «Бенуа и Пушкин»: именно в иллюстрациях к произведениям великого русского поэта — смысл и значение его работы.

Пушкин сопутствовал ему с детства. В гимназических тетрадях и записных книжках нередко встречаются зарисовки литературных типов: из Гофмана или из Пушкина. Потом он рисовал заставку и иллюстрацию к «Пиковой даме» (1899) — для собрания сочинений к 100-летнему юбилею поэта. В иллюстрировании этого трехтомного издания, предпринятого П. П. Кончаловским, участвовали Репин, Суриков, Серов, Врубель, Левитан, В. и А. Васнецовы, Е. Лансере и другие мастера. Бенуа выступал дебютантом в книжной графике.

Он выбрал момент драматической развязки: «скучная и пышная» спальня, освещенная призрачным светом лампады в дальнем углу. В вольтеровском кресле — обмякшая белая фигура старухи в спальной кофте и ночном чепце. Склонившийся над ней силуэт с пистолетом: *«Графиня не отвечала. Германн увидел, что она умерла»*. По своей манере рисунок лежит в русле традиций

русской иллюстрации XIX века. Но именно здесь герои иллюстрации вступают в новые, для прежнего Бенуа не свойственные взаимоотношения: замысел иллюстрации и ее композиция основаны на столкновении контрастных образов, на драме характеров.

18. Иллюстрация к «Пиковой даме» А. С. Пушкина. Набросок. 1898

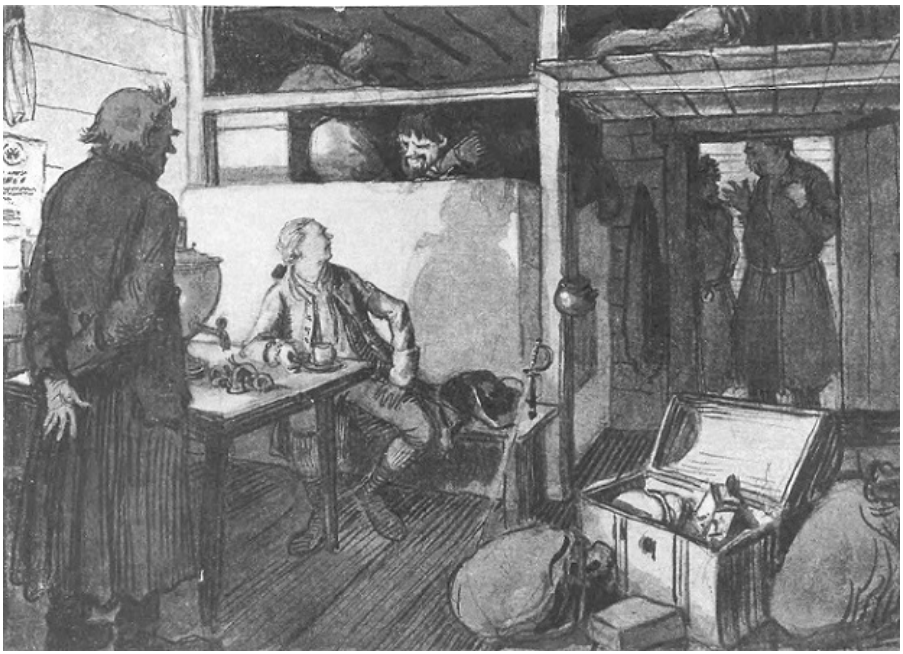
Образы Пушкина уже не оставляют воображение художника. Трехтомник, изданный Кончаловским, вообще послужил началом работы мастеров «Мира искусства» над пушкинской темой. Вновь и вновь возвращается к ней и Бенуа. Его рисунки к ***«Капитанской дочке»*** (1904), заказанные «Комиссией дешевых изданий для народа» при Экспедиции заготовления государственных бумаг, последовательно изображают узловые эпизоды сюжета. Точно, «по Пушкину», охарактеризована обстановка, в которой развертывается действие. Каждый рисунок нагляден и «привязан» к совершенно конкретной фразе писателя. Одна из иллюстраций изображает Гринева на почтовой станции; взаимоотношения персонажей определены словами текста

«Где же вожатый? — спросил я у Савельича. «Здесь,

ваше благородие», — отвечал мне голос сверху… я предложил вожатому нашему чашку чаю.»

Так строятся и другие иллюстрации.

17. Гринёв на почтовой станции. Иллюстрация к «Капитанской дочке» А. С. Пушкина. 1904



Рисунки сделаны размытой тушью, поверх которой кистью нанесены штрихи, идущие по форме фигур и предметов и подчеркивающие объемы и контуры. Художник избегает академической правильности рисунка, акцентирует мимику и жесты героев, порой обостряя выразительность до шаржа. Впрочем, говорить об этой работе как о достижении не приходится, тем более что, изображая многолюдные сцены, вроде **«Суда Пугачева»** или **«Казни»**, он явно спешит: рисункам недостает пластической убедительности.

Бенуа любил Пушкина и потому, что Пушкин любил и воспел Петербург. И когда в 1903 году «Кружок любителей русских изящных изданий» предложил ему иллюстрировать какое-либо произведение русской классической литературы, художник, не задумываясь, выбрал «петербургскую повесть» — «Медного всадника». Новая встреча с Пушкиным и пушкинским Петербургом определила высший подъем его творчества этих лет.

Книга была задумана в небольшом формате, близком к

«альманахам» пушкинской поры. Разрабатывая ее макет, художник шел за поэтом последовательно, «строфа за строфой»; каждая страница будущей книги должна была включать рисунок. Поклонником такого «построфного» иллюстрирования Бенуа останется навсегда — его любимым образцом была «Душенька» Богдановича в иллюстрациях Ф. Толстого.

Свои рисунки Бенуа вначале строил так, как пробовал и раньше: соединяя иллюстрацию со стилизованной орнаментикой. Набросок, изображающий Петра I на берегу Финского залива — этим должна была открываться книга, — заключен в пышный барочный картуш (не то занавес, не то мантия), в верхней части которого — корона. На листке авторская надпись: «Зарождение книжки ***«Медный всадник»***. 1903». Нетрудно представить себе, во что мог вылиться подобный замысел!

Впрочем, художник сразу же увидел его полное несоответствие ясной и чистой стилистике текста. Он изучал иконографию, костюмы пушкинской поры, гравюры, картины. Поэт начисто отрезал возможность стилизации. Приходилось искать другую манеру. Подготовительная работа Бенуа отразилась в десятках набросков, эскизов, проб.

В результате — 32 рисунка, выполненных тушью в технике свободного наброска кистью, имитирующего гравюру. В книге они должны были воспроизводиться с холодными цветными «подкладками»: зеленовато-серой, желтовато-серой, лишь изредка — розовой. Впечатление «ксилографичности» усиливалось тем, что рисунок для фронтисписа был действительно вырезан на дереве Остроумовой-Лебедевой (4 доски).

Белинский сказал как-то, что настоящим героем «Медного всадника» является Петербург. Именно эта особенность поэмы выявлена художником сильно и ярко. В рисунках Бенуа образ города приобретает панорамную широту и многогранность, отсутствовавшую в прежних его работах. Гранитные набережные Невы, громады дворцов и размах площадей покоряют художественным совершенством. Воплощением этой темы становится иллюстрация, изображающая простор реки, одинокую лодку, могучий бастион крепости и горделиво встающий над водой ансамбль Стрелки Васильевского острова с паутиной мачт, теснящихся у старого порта.

«Медный всадник» А. С. Пушкина. Иллюстрация. 1903 г.

На всем пейзаже — печать какой-то особой ясности, архитектурной гармонии и строгого, специфически «петербургского» лаконизма. В этом взгляде, брошенном на Петербург пушкинской поры, воссозданный по старинным гравюрам и описаниям, звучит восхищенно любовное отношение художника к великому городу.[60]

Но в иллюстрациях к «Медному всаднику» возникает и тема другого Петербурга. У города, ставшего столицей империи, есть и другое лицо — мрачное и суровое, холодное и тоскливое. В этом двуликом городе зарождается светлая любовь бедного чиновника к Параше. Но в любовь деспотично вторгается город.

19. «Медный всадник» А. С. Пушкина. Фронтиспис. 1903

Осенний ливень и печальный вой ветра на улицах, неприютная бедная каморка, в которой прозябает Евгений, страшные волны вышедшей из берегов реки. Все противостоит здесь простым человеческим чувствам. И тоскливо холодный гранит скамьи на набережной, где Евгений сваливается в тяжелом сне, и сторожевые львы на ночной площади, даже хохочущие мальчишки, преследующие его. Наконец, сам Всадник… Вот встречаются их руки: тонкая, слабая рука Евгения, поднятая в жалком проклятии, — и могучая длань «властителя полумира». А затем — страшное преследование Всадником бедного безумца. Одна за другой — сцены «скаканья». Всадник — отовсюду. Он мчится по площади, возникает из-за поворота… Нет, Евгению не скрыться и в развалившейся хижине на берегу залива. Мертвый, он похож на загнанного зверька…

Концовка: грозные, вздымающиеся к небу волны, косой дождь — и торжествующий силуэт монумента *«того, чьей волей роковой над морем город основался»*…

Рисунки Бенуа не только ода Петербургу. В них звучит и проклятие страшному городу. Они драматичны, как вопль души художника, внезапно открывшего в облике любимого Петербурга *«что-то фантастическое, какую-то сказку об умном и недобродушном колдуне, пожелавшем создать целый город, в*

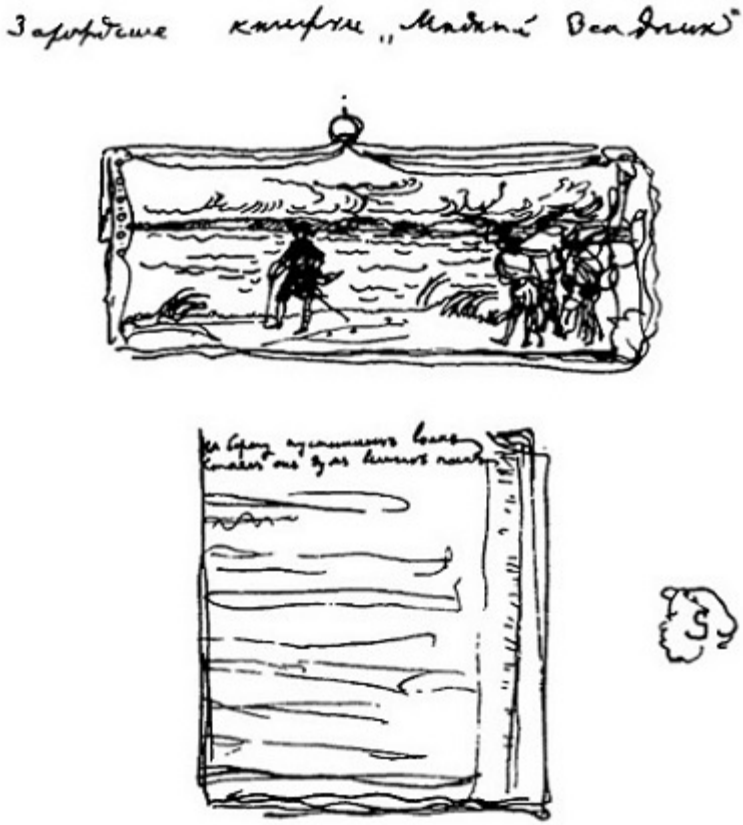
котором вместо живых людей и живой жизни возились бы… автоматы».[61] Да, образу Евгения у Бенуа недостает глубины психологической характеристики. Художник избегает показывать его лицо крупным планом, фигура его похожа порой лишь на тень человека — в этом образе нет теплоты и многосложности пушкинского героя. И дело не только в том, что Бенуа не свойственно стремление к изображению внутренней жизни, к анализу духовного мира. Мысль о приниженности человека в современном обществе, калечащем, убивающем живую душу, превращающем людей в «автоматы», в какое-то подобие марионеток, эта мысль, все сильнее волнующая художника, отражается и в характеристике героя поэмы. (Примечательно, что самый ранний опыт Бенуа в книжной иллюстрации (1896) связан с романтической новеллой Гофмана «Автомат».)

Издание книги не состоялось. Работа Бенуа была плохо встречена заказчиками.[62]

Иллюстрации приобрел Дягилев, тогда же напечатавший их вместе с пушкинской поэмой в «Мире искусства». Это значительно исказило замысел: размеры рисунков были подчинены формату журнала (вместо небольшой книжки карманного формата). Среди них были и неудачные. В заставке к вступлению образ Петра так и не освободился от элементов театральной напыщенности, некоторым рисункам недостает пластической ясности, а в ряде случаев цветная подкладка оказалась чересчур активной, сильной и, забивая рисунок, мешала восприятию. Но были в этой работе редкая широта и смелость композиционного замысла и удивительно тонкое соответствие самому духу поэмы. Был и горячий, вдохновенный темперамент, до которого, впрочем, не во всех рисунках сумел подняться профессионализм Бенуа-рисовальщика.

Достоинства работы художника сразу поняли и оценили современники. *«Сейчас я видел два первых номера «Мира искусства» и никак не могу устоять против соблазна написать тебе несколько слов,* — пишет Грабарь. — *И прежде всего по поводу твоих иллюстраций, совершенно меня очаровавших. Они так хороши, что я от новизны впечатления все еще и теперь не могу прийти в себя. Чертовски передана эпоха и Пушкин, при этом совсем нет запаха гравюрного материала, никакой патины. Они страшно современны — и это важно… И со стороны чисто внешнего изящества, которое вносят две краски, пущенные удивительно уместно и логично. Между прочим, и японские книжки не даром прошли. Откуда это впечатление гравюры на дереве?»*[63]

Проект макета первой страницы и заставки для книги «А. С. Пушкин. Медный всадник». 1903



«Медный всадник» оказал заметное влияние на русскую книжную графику. Глубокие, с тщательно разработанным сценарием, мастерски сделанные циклы иллюстраций, с которыми позднее выступят Д. С. Кардовский, Б. М. Кустодиев, Е. Е. Лансере, во многом обязаны ему своим рождением. Что же касается Бенуа, то он хорошо знал, что высказался не до конца. Он не раз еще вернется к этой теме, и «Медный всадник», которого он сделает позднее, оставит далеко позади его «первое прочтение» «петербургской повести».

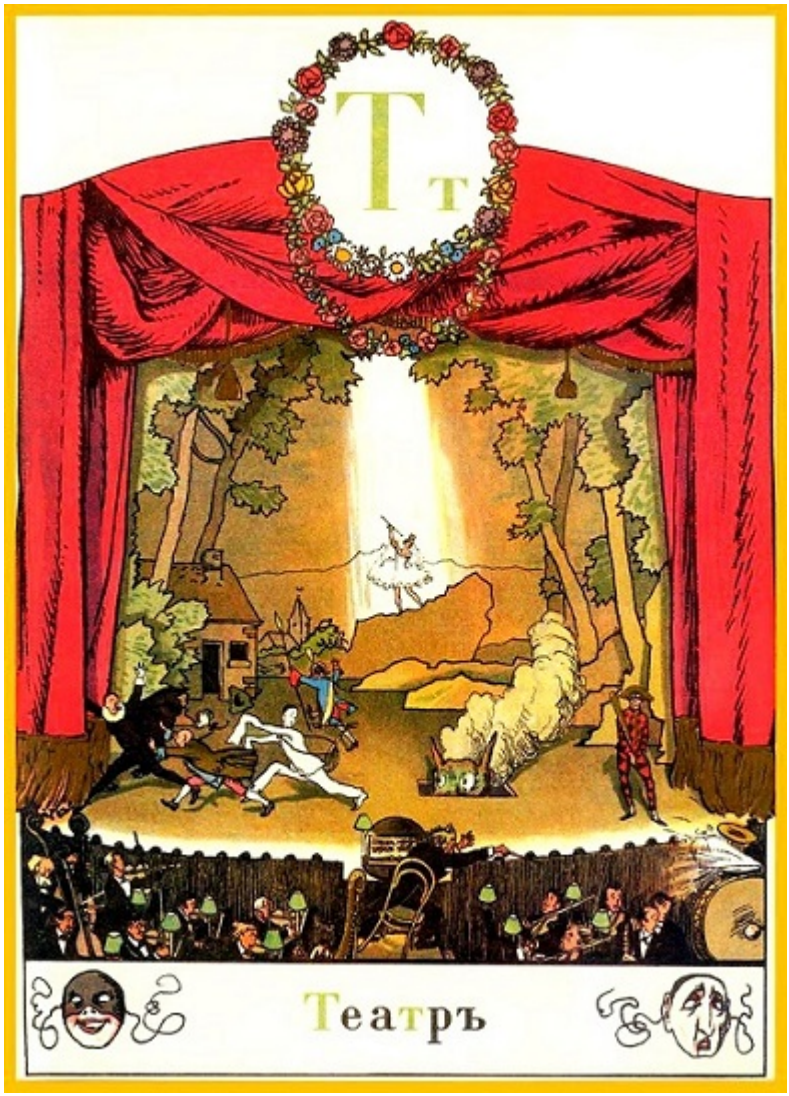
В театре

Бенуа не умел ограничивать себя каким-либо одним видом творчества. Он был влюблен в искусство вообще, во всех проявлениях. Таково своеобразие его личности.

Есть выражение: «муки творчества». Это о трудном стремлении писателя, поэта, живописца к излиянию своих идей и

чувств, об исканиях высшей точности и ясности образов, волнующих, будоражащих мысль и воображение, просящихся наружу, к людям. Бенуа непрерывно одолевали «муки творчества». Жизненные восприятия, поток впечатлений от произведений искусства, люди, с которыми он сталкивался… Он едва успевал рассказывать обо всем этом — в красках, в линиях, в словах, с необычайной легкостью переходил от пейзажа к критической статье, от иллюстрации к разработке балетного либретто. Может быть, именно поэтому лучшие создания Бенуа оказались впоследствии связаны с синтетическим искусством театра, где можно было слить воедино фантазию и реальность, литературу, живопись и архитектуру, музыку и пластику, слово, ритм, свет. Когда же его спрашивали, чему он отдает предпочтение, что считает главной профессией, художник нерешительно отвечал: «Просто служитель Аполлона».

16. Театр. Иллюстрация из «Азбуки в картинах». 1904



Разносторонность, широта диапазона — одна из особенностей творчества всех лучших мастеров «Мира искусства». Они не замыкались в том или ином жанре. Основная эстетическая идея кружка — художественный синтез как высшая цель культуры — вытекала из теории равноправия и «единости» всех искусств, изложенной молодым Рихардом Вагнером в книге «Искусство будущего».

Рассматривая взаимоотношения между природой, общественной жизнью, наукой и искусством, Вагнер видел опору творчества в народных массах, не испорченных антихудожественностью современного общества. Капиталистическая продажность и профессиональная

изолированность отдельных видов искусства могут привести лишь к его гибели. Возрождение возможно только через возврат к единству искусств, существовавшему в античной культуре. Однако «искусство будущего» должно стать не простым возвратом к старому, а новым синтезом всех искусств, слиянием танца, музыки, поэзии, живописи, зодчества, скульптуры. Высшее проявление этой «единости» надо искать в театре. Таковы основные положения вагнеровского *Gesammtkunstwerk'aj* разделявшиеся мирискусниками.

Бенуа неудержимо тянуло к театру. Впрочем, юношеская мечта стать декоратором осуществилась не сразу, а первые работы для сцены вовсе не подтверждают мысль Остроумовой-Лебедевой о том, что он *«владел театральным гением или, наоборот, театральный гений владел им».*

Он пришел в императорский театр в период полного реформирования декорационного дела. До конца 1890-х годов спектакли ставились обычно в сборных декорациях и костюмах, которые подбирались на складах театральной дирекции и появлялись впервые на сцене лишь во время генеральной репетиции. Естественно, что они нередко находились между собой в вопиющем несоответствии. В других случаях декорации заказывались заново специалистам по писанию архитектурных, лесных и морских видов, а рисунки костюмов делал сам директор театров — Всеволожский. О цельности художественного впечатления нечего было и думать.

Но в сезон 1898/99 года на казенную сцену были приглашены в качестве декораторов К. Коровин и Головин, и вскоре «Ледяной дом» в оформлении Головина открыл новую эпоху в жизни императорских театров. Деятельную агитацию за обновление сцены ведет Дягилев, занимающий пост чиновника придворного ведомства, управлявшего театрами. «Мир искусства» выступает против косности, штампа и рутины, царивших на казенной сцене так же, как в Академии художеств.

Против новых веяний началась борьба. Как вспоминает В. А. Теляковский, занимавший в этот период пост директора императорских театров, все новое и в области сценического искусства пресса тогда незаслуженно называла модным прозвищем «декадентство», ставшим синонимом всего необычного, и видела в нем опасность, неизбежно грозящую «погубить когда-то образцовый театр».[64]

В 1900 году Бенуа исполняет эскиз декорации к одноактной опере композитора-дилетанта А. С. Танеева «Месть амура», заказанный ему как «специалисту» по французскому XVIII веку. Костюмы в спектакле, шедшем на сцене Эрмитажного театра,

были сборными.

В 1902 году по заказу дирекции императорских театров он оформляет оперу Р. Вагнера «Гибель богов». Это его первая большая театральная работа, к которой он относится чрезвычайно серьезно. Не гоняясь за живописной эффектностью и многоцветием, он стремится уловить самый дух музыки Вагнера. Эскизы декораций (**«Скала Валькирии»**, **«Дворец»**, **«Берег Рейна»**) решены в сдержанно-суровой гамме: желто-коричневое, сине-лиловое, черное. Передавая их для исполнения Коровину, Бенуа, во многом предоставляя ему свободу, требует сохранения именно этого — «души» спектакля: *«Характер всей оперы должен быть несколько мрачный и суровый».* И вновь подчеркивает: *«Декорации должны быть спокойны и суровы».*[65]

14. «Гибель богов» Р. Вагнера. Скала валькирии. Эскиз декорации. 1902

Его цель — иллюзия жизни на сцене. Он стремится не только к созданию определенного настроения, но и к показу пространства, настоящего света, «натуральной» листвы, к достоверности каждой детали. Для этого он использует в декорациях бретонские этюды и наброски — прибрежные скалы, камни, деревья, море. Десятки акварельных эскизов показывают: в будущем спектакле для художника нет мелочей. Для каждого статиста разработаны проекты обуви, мечи, щиты, пояса,

браслеты, серьги, орнаментика, посуда. Внимательно продуманы рисунки костюмов. И когда в начале 1903 года зал Мариинского театра встречает премьеру оперы овацией, разочарованный работой художника Дягилев критикует его пейзажи за реализм и упрекает в отсутствии фантастики, якобы для Вагнера необходимой. Зато большая часть публики покорена оформлением: *«Моментами зритель совсем забывал, что это театральное «действо». Ему казалось — реальная жизнь проходит перед его глазами».* Так вспоминает о «Гибели богов» Остроумова-Лебедева.[66]

Но еще сильнее увлек Бенуа балет.

Вкусы его формировались на балетах Чайковского. Постоянный посетитель театральных премьер, он, превосходно ориентируясь в истории музыки, был заядлым балетоманом и знатоком танца, способным не только упиваться блистательным па, но анализировать мельчайшие детали спектакля. Балет для него не просто зрелище — школа. Недаром через много десятилетий он, вновь и вновь вспоминая виденную в юности вариацию, исполнявшуюся знаменитым Гердтом в последнем акте «Спящей красавицы», утверждал, что она раскрыла для него «весь XVIII век» сильнее и ярче, чем все академии, фолианты и музой.

Первое вторжение художников на балетную сцену планировалось довольно широко. В 1901 году по договоренности с театральной дирекцией кружок «Мир искусства» готовил «Сильвию» Делиба на романтический сюжет, заимствованный из Торквато Тассо. Разработка замысла постановки, которая должна была, соединив хореографию и живопись, «передать в действии всю эллинскую красоту музыки Делиба», находилась в руках Бенуа. Им же написан эскиз декорации первой картины. Над декорациями второй и третьей картин работал К. Коровин, над четвертой — Е. Лансере. Эскизы костюмов делали Серов и Бакст. Участие нескольких мастеров, разность которых усиливалась яркостью их таланта, предопределяло отсутствие цельности в спектакле. Попытка отказаться от традиционных костюмов, заменив *«забавную, пикантную, но безусловно дикую «пачку»* подлинными костюмами Эллады и связать с ними условные туры балета», оказалась неудачной: отличная музыка Делиба написана именно для «условных туров балета», а не для античных туник. «Сильвия» не была осуществлена.

15. Эскиз декорации к балету Л. Делиба «Сильвия». 1901

Неожиданный крах не остановил Бенуа. Тем более, что он мечтал о самостоятельной постановке. Восторгаясь русской балетной школой и особенно творчеством Петипа, художник верил, что именно в форме большого хореографического спектакля сможет решить задачи, волновавшие его в искусстве. Уже в 1900–1903 годах это увлечение вылилось в либретто трехактного балета **«Павильон Армиды»**, сочиненное в традициях Петипа но мотивам рассказа Теофиля Готье «Омфала». У Готье реальность причудливо переплеталась с фантастикой, рассказ был написан в гофманианской манере — все эти черты есть и в либретто. Место действия — Франция. Время — первая четверть XVIII века. В поисках композитора Бенуа остановился на Н. Н. Черепнине. Ученик Н. А. Римского-Корсакова по консерватории, поклонник русской классической музыки, Черепнин, приходившийся Бенуа родственником, был единственным музыкантом-профессионалом, близко стоявшим к кружку.

Новый балет приняли к постановке на Мариинской сцене. Однако статья Бенуа, «в пух и в прах» критиковавшая премьеру «Волшебного зеркала» в этом театре, вызвала полный разрыв отношений с дирекцией.

Конец дягилевского «Мира искусства»

Свои графические работы и эскизы декораций художник экспонировал на выставках «Мира искусства». Впрочем, он не только выставлял свои вещи, но также играл видную роль во всей выставочной деятельности группы: вместе с Серовым он

неизменно избирался членом распорядительного комитета очередной выставки (третьим — постоянным-членом комитета считался Дягилев).

Заметим, что выставок этих в Петербурге было немного — только пять: «Миру искусства» как выставочной организации удалось просуществовать всего лишь пятилетие (1899–1903 гг.). Непрочность и нежизнеспособность общества выяснились уже вскоре после возникновения. К тому же зюсковские живописцы, разочарованные стремлением Дягилева к полному единовластию, создали свою группировку под названием «36 художников». Поначалу это было чисто московское объединение: ведь выставки «Мира искусства» в Москву не перевозились. На первую выставку «36-ти», открывшуюся в декабре 1901 года в Строгановском училище, вместе с многими передвижниками дали свои работы Бенуа, Серов и их друзья. Жюри не было — каждый участник представлял работы по собственному выбору. Тем более чувствительным ударом оказался для Дягилева успех выставки — симптом недалекого распада «Мира искусства». Но Дягилев не хотел сдаваться. На выставке «36-ти» следующего, 1902 года мирискусники уже не участвовали: рядом с ней открылась первая в Москве выставка «Мира искусства». Возникала опасность соперничества.

Тогда появилась мысль о слиянии обеих группировок, близких по составу участников и симпатизирующих друг другу, в новое объединение. Инициатива принадлежала москвичам: *«Переплетчиков, артельщик, все сочиняет устав за уставом будущего союза художников»*, — сообщает Серов Бенуа.[67] Петербургские мастера охотно идут навстречу таким предложениям: *«Цель кружка,* — говорит Бенуа корреспонденту «Петербургской газеты», — *слить «36» с «Миром искусства».*[68]

В феврале 1903 года в Петербург съезжаются московские участники пятой выставки журнала, проходившей в обитых белой тканью помещениях Общества поощрения художеств. Выставка, в которой участвовали и многие из «36 художников», была не из удачных. Тем не менее ее посетило около 15 000 зрителей — по тем временам цифра немалая. На общем собрании экспонентов резко возник вопрос о диктаторстве Дягилева и необходимости поисков новых форм выставочной деятельности. Сторону москвичей принимают И. Я. Билибин и О. Э. Браз. Когда же за создание нового общества высказывается, несмотря на возражения Дягилева, и Бенуа, становится ясно: это — конец «Мира искусства».

Собрание принимает решение о прекращении самостоятельных выставок и создании блока «Мир искусства» —

«36 художников». Глава «московской оппозиции» С. В. Иванов зачитывает проект устава новой организации, разработанный группой живописцев. Ее комитет предполагается учредить в Москве. В дальнейшем она должна объединить всех художников России. Устав принимают, и 16 декабря 1903 года его утверждает правительство. Тогда созывается учредительное собрание.[69]

«Союз русских художников» начинает свою деятельность.

Конец выставок «Мира искусства» окончательно решил и судьбу журнала. Против него давно уже объединилась почти вся пресса. Это подействовало: Тенишева и Мамонтов, меценаты, первоначально дававшие деньги на издание, уже в 1899 году отказались от финансовой поддержки. А журнал себя не окупал: хоть он и распространялся по всей России, число подписчиков не превышало тысячи. Продавался он по сравнительно низкой цене — 10 рублей в год за 24 выпуска. Это создавало постоянные финансовые затруднения.

То Серов, то Дягилев были вынуждены доставать деньги. Но вскоре Дягилев увлекся новыми замыслами — он задумал монографию о Д. Г. Левицком, организовывал большую выставку русских портретов (активное участие в собрании произведений для нее и их атрибуции принимал Бенуа). Наконец, в 1904 году журнал лишился и казенной субсидии, которую выхлопотал для него Серов.

Впрочем, даже не будь этого, журнал не мог бы существовать в его тогдашнем виде. Причин для краха было достаточно. И главная среди них: в канун первой русской революции невозможно было продолжать отстаивать идеалистическую теорию противоположности искусства и политики, противопоставлять красоту общественной пользе или твердить о том, что идеи гражданского служения в искусстве устарели. Однако ничего иного редакция предложить читателям не могла.

К тому же, если первые номера журнала были почти целиком посвящены изобразительному искусству, то со временем разросшаяся литературная часть, в конце 1903 года превратившаяся даже в самостоятельный отдел беллетристики, вызывала все большие опасения у инициаторов журнала — художников. Серов, Бенуа, Бакст, Грабарь утверждали, что символистской литературе и философским рассуждениям религиозно-мистического или ницшеанского плана, заполнившим журнал на добрую половину, отводится непомерное место. Говорили и о недопустимости совмещения литературного

символизма с художественным направлением мирискусничества. Между тем, безоговорочно поддерживаемый Дягилевым, Философов отстаивал курс на пропаганду «новейших достижений русской мысли» в виде работ Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус, Л. В. Шестова, В. Розанова, К. Д. Бальмонта, А. Белого. «Мир искусства» становился все более похожим на полновластно редактировавшийся Философовым и Мережковским «Новый путь», бывший органом тех же символистов, богоискателей и созданных ими так называемых «Религиозных и философских собраний». Это приводило к обострениям и конфликтам внутри редакции. *«Художники не выносили реакционных литераторов и философов, разглагольствовавших на страницах журнала, соседних с теми, где воспроизводились их картины; литераторы и философы… от души презирали «этих тупых и невежественных мазил».* Так пишет Грабарь в своих воспоминаниях. Еще красноречивее его же письмо к Бенуа, превосходно характеризующее положение в журнале: *«Философские отвлеченности и рассуждения нам так надоедали и, особенно, «главная specialite» — тревожение косточек Достоевского и Ницше и склонение во всех падежах таких великолепных вещей, как: «глубины духа», «великие плоскости», «бездны тайны» и прочая белиберда* (А. Белый)».[70]

Стало очевидно: в условиях общественной жизни предреволюционной России нужно выбирать новый путь. Примирить непримиримое и, несмотря на все, удерживаться на рафинированных позициях «убежденного эстетизма» не удастся.

В 1904 году журнал прекратил свое существование.

Оценка итогов деятельности «Мира искусства» не входит в задачу данной книги. Хорошо известно, с каким множеством ошибок было сопряжено его кратковременное существование. Но об одном из итогов нельзя не сказать.

В отличие от других художественных группировок, «Мир искусства» меньше всего был обществом живописцев. Его интересы не сосредоточивались на станковой картине и не исчерпывались выставками, а имели более развернутую цель — углубить, расширить понимание искусства в общественных кругах и среди самих художников. Поставив своей задачей переключить внимание с «изобразительного искусства» на широкое понятие «художественной культуры», мирискусники добились бесспорно значительных результатов. Теперь большой отряд мастеров деятельно и с успехом работал в тех областях, которым прежде значения не придавалось. На уровень высокого искусства была поднята станковая графика, книжная иллюстрация, оформление книги, книгоиздательское дело. Развивались литография и

гравюра на дереве. В сферу влияния художников попали игрушка и фарфор, мебель и орнамент, стенопись и художественная открытка, афиша и изделия художественной промышленности. Наконец, массовый «поход» художников в театр вслед за успехами, достигнутыми еще «Мамонтовским кружком», подготовил подлинный расцвет русской театральной декорации, оказавшей немалое воздействие и на сценическое искусство.

В этом, по-видимому, и состоял важнейший положительный итог деятельности общества, давший толчок к существенно новым процессам, получившим развитие уже после распада «Мира искусства».

Глава третья
1905–1907

Бегство

Январь 1905 года. Над Петербургом зарево революции. Выплеснувшись на улицы и площади столицы, волна народного негодования ставит перед каждым художником вопрос: с кем идти дальше? Вопрос безжалостен, от него не укрыться в тиши мастерской. Серов отвечает первым. Отвечает гордо, с достоинством. Невольный свидетель того, как 9 января двор императорской Академии был отдан войскам гарнизона, очевидец расстрела рабочих, он не желает мириться с тем, что великий князь Владимир Александрович является одновременно командующим войсками Петербургского округа, стреляющими в народ, и «августейшим» президентом Академии «свободных художеств», управляющим судьбами русского искусства. Серов слагает с себя звание академика: кровавое насилие и миссия художника несовместимы.

Роль, которую играет в художественной жизни Бенуа, авторитет идеолога и вождя, влияние на друзей, казалось бы, должны заставить и его найти свое место в борьбе. Но он медлит. Интересы искусства, которыми он поглощен, прекраснодушное убеждение, что политика и музы враждебны друг другу, заслоняют от него борьбу масс. Он только потрясен, не больше. Он продолжает заниматься «своим делом», вновь и вновь повторяет, что миссия художника — доставлять людям радость, открывать в жизни прекрасное, показывать, как изумителен и неповторим мир, природа, краски…

Но нет. Здесь, в Петербурге, он не может обрести творческое спокойствие. Гармония взорвана: где льется кровь, искусство не кончается только для самых сильных. Он не принадлежит к таким. Он убеждает себя, что его присутствие в Петербурге не обязательно: «Мира искусства» больше нет. К тому же тяжело заболел сын, врачи требуют вывезти его в теплые края. Бенуа укладывает чемоданы.

Письмо от Серова: *«Ты едешь? Надолго? Это пренеприятно… — ах ты эмигрант… не хочешь с нами кашу есть. Пожалуй, не без удовольствия будешь за утренним кофеем пробегать известия из России… да, издали оно совсем великолепно».*[71]

Это не удержит его. Он против всякого насилия. Он — за гуманность. Именно здесь — в отвлеченном «общечеловеческом» гуманизме, закрывающем понимание истинного смысла событий и преграждающем пути к борьбе, гнездятся корни его ошибки. Ему страшно: происходящее кажется катастрофой, угрожающей вечным ценностям культуры и могущей причинить ей, и особенно любимому Петербургу, неисчислимый вред. А искусство? Оно должно примирять, а не разжигать страсти.

Уже в феврале 1905 года Бенуа в Париже.

… С искаженным лицом, в последней надежде выбросив перед собой руку, гонимый ужасом, мечется по огромной площади маленький человек. По его пятам скачет гигантский всадник. Сейчас настигнет, раздавит, брызнет на камни кровь — конские копыта уже нависли над головой, а исполинская черная тень совсем рядом с его тенью — щуплой, тонкой, беспомощной… Падают и разбиваются о страшную пустыню мостовой всплески лунного света, бросают отблески на царственный лоб всадника, сурово сведенные брови, на грозящую руку… Черный всадник над бедным беглецом не столько шедевр Фальконе, сколько олицетворение жестокой силы, власти, мощи. И Петербург не тот, покоряющий художественным совершенством и размахом строительной мысли, а угрюмый город — скопище мрачных домов, торговых рядов, заборов. Даже церковь выглядит какой-то неумолимо равнодушной и, бессильные, нервно мигают уличные фонари. Город спит, словно вымерший. Никому нет дела до обезумевшего одиночки, продолжающего свой смертельный бег. Страшно человеку на враждебной площади…

В этом новом рисунке к ***«Медному всаднику»*** тревога и беспокойство, охватывающие художника, превращаются в настоящий крик о судьбах людей в России. Никогда прежде его размышления о личности, подавленной, гонимой, раздавливаемой слепой силой деспотизма, не изливались в образ столь трагедийный и горький. Образ этот обязан своим рождением не только пушкинским строкам:

И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой…

Воображением художника владеют впечатления от виденного на площадях Петербурга. Они вторгаются в творчество, заставляют по-новому звучать всю поэму, привносят в ее

графическую транскрипцию черты переклички с трагически воспринимаемыми художником современными событиями. Хотел ли Бенуа этого? Ставил ли перед собой сознательно подобную цель? Он любил говорить, что работает без предвзятости. Просто рисует. Но, мы это знаем, художник, если он талантлив, не может, в той или иной форме, не отразить в своих произведениях жизнь, которая его окружает, тем более в период исторических сдвигов. Не поэтому ли отзвуки великих потрясений 1905 года явственно звучат и в графике Бенуа?

Рисунок задуман автором как новый фронтиспис к ***«Медному всаднику»***. Прежний, занимавший в варианте 1903 года то же место «графического девиза», был иным: большой памятник Петру на скале и где-то внизу, за оградой, — проклинающая рука Евгения: *«Добро, строитель чудотворный! — Шепнул он, злобно задрожав. — Ужо тебе!..»* И в том, что место беспомощного проклятия царю, городу, государству заняла тема преследования Всадником маленького человека, сказалось новое восприятие поэмы художником.

20. «За ним повсюду всадник Медный…» Вариант фронтисписа к «Медному всаднику» А. С. Пушкина. 1905

Тема погони, проходящая и через другие рисунки, сделанные прежде, превратилась в лейтмотив всего цикла. Ноты трагедийности, предчувствие катастрофы, грозящей Петербургу, усилились в иллюстрации, рассказывающей о разгуле стихии у подножия памятника, где тонущие люди остервенело борются за жизнь, так же как в одном из заключительных рисунков: вдова и Параша, гибнущие на крыше ветхого, захлестываемого гигантскими волнами, домика. Нет ли во всем этом напоминания о страшном старинном пророчестве, о проклятии недругов новой столицы, выраставшей на невских берегах, удобренных человеческими трупами: «Петербургу быть пусту!»?

Среди шести больших иллюстраций варианта 1905 года особое место занимает рисунок, изображающий Петра на берегу

залива: **«На берегу пустынных волн…»** В варианте 1903 года — это нарядный царь, напоминающий о портретах Растрелли, застывший в картинной позе в сопровождении кукольной свиты. Теперь его высокая фигура в простом мундире резко противопоставлена грозной стихии. Шляпа с тростью брошены наземь. Суровость и энергия времени подчеркнуты унылой пустынностью пейзажа, дикостью мшистого, топкого берега.

«На берегу пустынных волн…». Иллюстрация к «Медному всаднику» А. С. Пушкина. 1905

Не репрезентативный портрет, а образ царя — плотника и солдата, создателя коллегий, артикулов, регламентов, строителя новой столицы. Не пышный монарх, а сильный человек, человек больших страстей и большого дела; длинноногий, нескладный, он стоит к нам почти спиной, скрестив руки на груди и молча вглядываясь вдаль… Сейчас обернется — закричит, широко зашагает — начнется вихрь дела. Не спокойная торжественная композиция, а полная динамики, концентрированной энергии; непоколебимо твердая вертикаль главной фигуры смело придвинута к левому краю листа, правый угол композиции занят крупными фигурами министров, борющихся с ветром, обещающим шторм. Резкие композиционные срезы, острые противопоставления…

Рисунки, превосходно развивавшие первый вариант иллюстраций, были тепло встречены на родине художника. Правда, судьба их по-прежнему складывалась неудачно: ***«Медный всадник»*** не был напечатан и теперь. Зато Серов не только не скрывал восхищения этой работой, но даже испытал ее влияние (особенно листа **«На берегу пустынных волн…»**) при создании одного из своих шедевров — картины «Петр Великий» (1907).

Заметил рисунки и сам Репин, вынужденный на этот раз заменить свою обычную полемически ехидную характеристику Бенуа словами искреннего одобрения: *«Я очень люблю его иллюстрации к «Медному всаднику» Пушкина: в них есть смелость и воображение».*[72]

Параллельно с ***«Медным всадником»*** художник вновь обращается к ***«Пиковой даме»***.[73] В Париже он создает семь рисунков к пушкинской повести. Как и иллюстрации к «Медному всаднику», они выполнены черной акварелью, но с легкой подцветкой, то розовой, то серо-голубой.

Первый изображает зал Версальского дворца. За круглым столом, при свечах, сидят дамы: у королевы играют в фараон. Графиня Анна Федотовна, молодая «московская Венера», понтирует стоя. Все взоры обращены к ней: она выиграла. Удивлены даже мужчины, толпящиеся вокруг стола… Из Версаля семидесятых годов XVIII века Бенуа переносит зрителя в Петербург пушкинской поры… Барский дом с колоннами. Ветер, пронизывающий холод, мокрые хлопья снега. Тусклый свет покачивающегося фонаря. И отъезжающая черная карета графини с лакеями на запятках.

> «Карета тяжело покатилась по рыхлому снегу. Швейцар запер двери».

В тревожной борьбе слабого света и жестокой тени, в холоде и тоске, которыми веет от пустынной петербургской улицы, клокочут сдерживаемые страсти одинокого человека, притаившегося у самого подъезда. В черной фигуре, запорошенной снегом, — тот «сильный, но демонически-эгоистический характер» пушкинского Германна, о котором писал Белинский.

21. Германн у подъезда. Иллюстрация к «Пиковой даме» А. С. Пушкина. 1905

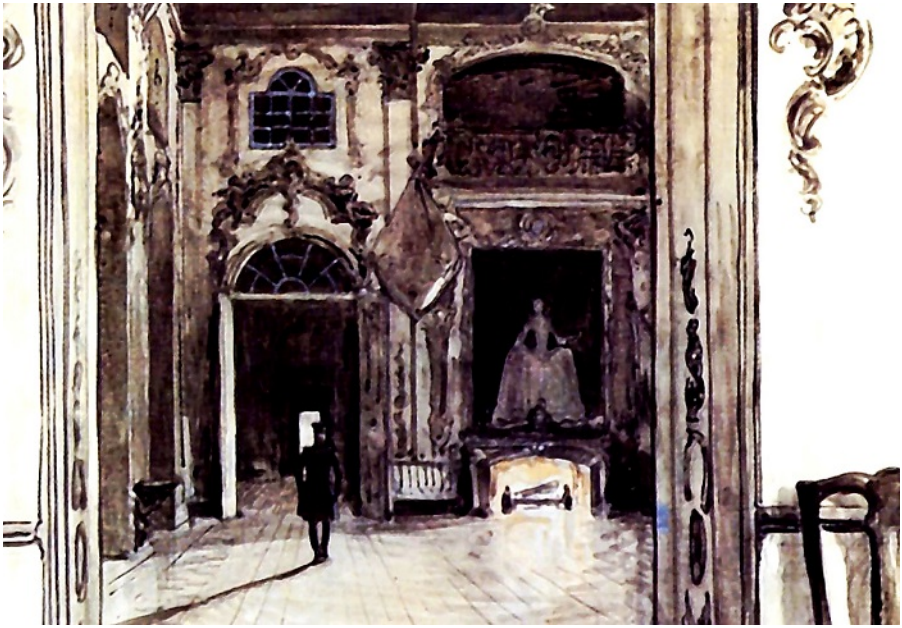
И, задуманный контрастно к этому рисунку, следующий: залитый светом зал, полный беззаботных гостей; поддерживаемая миловидной воспитанницей, воплощающей молодость и свежесть, пробирается сквозь толпу, опираясь на палку, сгорбленная восьмидесятилетняя графиня. Идет бал у посланника.

> …«Ровно в половине двенадцатого Германн ступил на графинино крыльцо и взошел в ярко освещенные сени».

Уверенный контур очерчивает нервный силуэт в пустынной прихожей. Перед Германном — лестница. Он твердым шагом идет через анфиладу комнат. Двери настежь… гостиная. Высокие стены, увешанные портретами, украшенные лепниной. Большая люстра в чехле. Пламя, дрожащее в камине, отбрасывает от темной фигуры, полной холодной решимости, длинную мрачную тень…

22. Германн в доме графини. Иллюстрация к «Пиковой

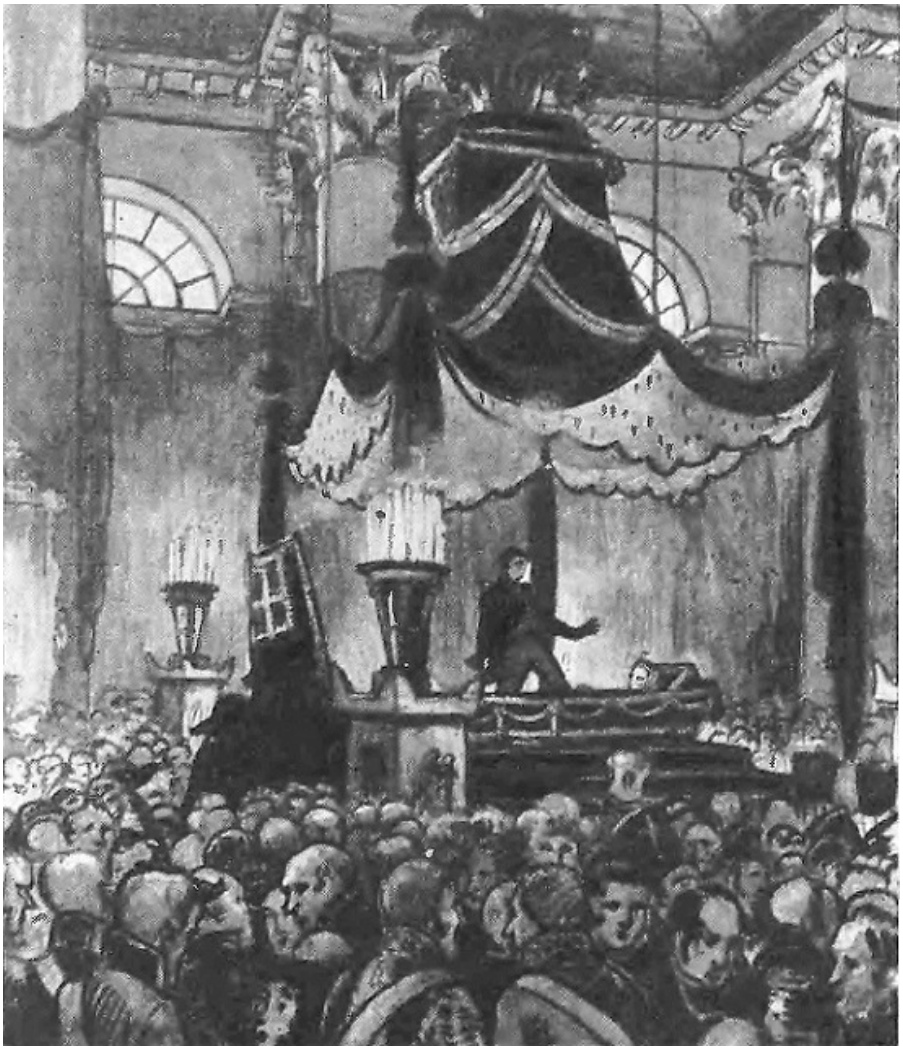
даме» А. С. Пушкина. 1905



Художник не возвращается к изображению драматической кульминации повести — смерти графини под пистолетом Германна. Разрабатывая план иллюстрирования ***«Пиковой дамы»***, он учитывает в нем свой рисунок, выполненный в 1899 году. И сразу переходит к изображению сцены прощания Германна с мертвой графиней. Он рисует просторную монастырскую церковь, заполненную равнодушными людьми, гроб, стоящий на возвышении под бархатным балдахином. Монахи держат гробовую крышку. Над гробом — отшатнувшийся в ужасе Германн:

> *«…показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом».*

23. В церкви. Иллюстрация к «Пиковой даме» А. С. Пушкина. 1905



Рисунок, заключающий серию, изображает бедную пустую комнату, в зарешеченное окно которой светит полная луна; на грубом дощатом столе лежит шляпа; на простой железной кровати в смертельном испуге, с вставшими от ужаса волосами, приподнялся Германн: над ним призрачно-белая фигура старухи.

В этом графическом прочтении ***«Пиковой дамы»*** не все равноценно. Пожалуй, недостаточно глубок и человечен образ Лизаветы Ивановны, напоминающий персонаж классицистической картины. Бенуа не показывает зрителю лица главного героя — он рисует его со спины, погруженным в глубокую тень, или в таком мелком масштабе, когда вместо психологической характеристики можно ограничиться лишь общим намеком. Тем не менее он достигает острого и убедительного изображения развертывающейся душевной драмы Германна, близкого

настроению пушкинской повести.

Есть, однако, в тексте ***«Пиковой дамы»*** мотив, который художник усиливает. В нем не трудно уловить элементы переклички с настроением ***«Медного всадника»***: Германн и Евгений — одиночки, далекие от общества и противопоставленные ему, кончают безумием и гибелью. У Пушкина этот мотив варьируется по-разному. Но бессилие, более того, обреченность человека, столкнувшегося с обществом, со стихией, с Петербургом, — мысль, чрезвычайно близкая иллюстратору. Не является ли это уделом всякого индивидуалиста? Он все чаще задумывается над этой проблемой — в жизни и в искусстве…

В Париже ему трудно. В письмах на родину он вновь и вновь жалуется на чувство полного одиночества, порожденное «добровольным изгнанием», на болезнь сына, на безденежье, на то, что для всех он стал чужим и ненужным (*«и я никого не понимаю, и меня никто не поймет»*).[74] Его друзья в Петербурге, кто в большей, кто в меньшей степени, но почти все оказываются втянутыми в бурный водоворот общественной жизни, вызванный революцией. Борьба с самодержавием связана для них с борьбой против оков, мешающих развитию творческой личности. Вопрос о реформе Академии художеств кажется им не только назревшим, но и реальным.[75] Однако кандидатуру Бенуа в академики члены Совета дружно проваливают; невзирая на это, друзья прочат его в вице-президенты новой, «идеальной» Академии. В письмах идет деловое обсуждение. Бенуа отказывается: *«У меня нет ни охоты, ни таланта властвовать»*. Он посылает в «Слово» обширную статью, печатающуюся в четырех номерах газеты. Статья носит название **«Художественная реформа»** и выдвигает развернутый проект организации министерства искусств, способного, устранив Академию художеств и дирекцию императорских театров, стать во главе решительной перестройки всей художественной жизни страны. Это предложение, безусловно не обещающее прогрессивных результатов, не получает поддержки — ни слева, ни справа.

В это же время Добужинский и Лансере вместе с Кардовским и Щербовым с энтузиазмом работают в сатирическом журнале «Зритель», где публикуются острые политические карикатуры, разоблачающие самодержавие. Еще прежде, чем «Зритель» был закрыт, они едут в Куоккалу, к Горькому, чтобы, как сообщает в одном из писем Нувель, *«просить его быть одним из учредителей нового журнала «Понедельник» («Жупел» тож)… туда съехались из Петербурга почти все наши художники… С другой стороны, поехали туда и представители «Сына отечества» и «Нашей*

жизни», а из Финляндии явились Серов, Галлен, Ернефельд и Сааринен».[76]

Так возникает «Жупел», самый боевой журнал политической сатиры среди рожденных 1905 годом. Его идейным вдохновителем становится Горький. В нем встречаются почти все бывшие участники «Мира искусства»: к сотрудникам «Зрителя» присоединяются. Серов, Бакст, Билибин, Остроумова-Лебедева, Сомов, Браз, Грабарь. Здесь работают также Кустодиев и Анисфельд. От эстетизма, пассеизма, ретроспективизма остается в этот период лишь воспоминание. Чувство гражданственности, пробужденное революцией, заставляет — одних навсегда, других хоть на время — забыть об «искусстве для искусства».

Среди сотрудников редакции стоит и имя Бенуа. Между тем в общей работе он не участвует. А в ответ на призыв Серова даже шлет откровенный отказ: *«Не думаю, чтоб тебе удалось меня соблазнить «Жупелом». Странное дело. Это было всегда моей мечтой — издавать «Simplicissimus» в России, и вот теперь, когда мечта сбывается, я как-то не могу получить к этому настоящего живого отношения… Главное же, что нет у меня, сидя здесь, ни настоящего материала, ни настроения. Вот приеду в январе в Петербург…»*[77]

Однако наступает 1906 год, а Бенуа по-прежнему в Париже. Что же касается журнала, то он рассматривает его гневные страницы, посвященные жестокому подавлению декабрьского восстания в Москве, со своей обычной, узкоэстетической точки зрения: *«Жупел» получил*, — сообщает он Лансере. — *Билибин сделал огромные шаги в технике… твоя Москва… отлично затеяна, но… это не Москва. Добужинский старателен… Анисфельд хлам».*[78]

Подобная позиция не может не вызвать самого резкого осуждения. Даже ближайшие друзья не щадят его. В письмах, идущих из Петербурга в Париж, звучит нескрываемое возмущение. *«Ты пишешь*, — отчитывает художника Нувель, — *что не боишься революции, а остаешься для здоровья сына. Не вполне верю этому. Твое позорное бегство накануне 19 февраля еще памятно нам всем».* Осуждает его и Сомов: *«Ты говоришь, боишься, что от тебя здесь потребуют подвига, говоришь о новой эре Чернышевских…» «Я не понимаю твой страх перед социализмом*, — резко пишет Лансере. — *Раньше всего оно неизбежно. Потом оно несокрушимо в силу своего требования справедливости. Уж мечту о лучшем будущем у рабочего из души не вырвешь».* Его настойчиво зовут в Петербург. *«Не смейся над моим увлечением*, — пишет Бакст, — *но я вижу en realite вокруг Жупела то, чего недоставало вокруг Сережи и «Мира искусства»;*

все горели и никто ничего не делал; а в Жупеле все горят и все лихорадочно работают… Приезжай, милый, и работай среди нас».[79]

Бенуа непреклонен. Когда в 1906 году вместо закрытого полицией «Жупела» возникает журнал «Адская почта», издателем которого выступает Лансере, и мирискусники переходят туда, имя Бенуа встречается в списке сотрудников лишь первых двух номеров. Более того. В политических увлечениях друзей он старается видеть простое недоразумение. На письма отвечает вяло. *«Приехать не могу, надо работать»*. Еще в Петербурге он каждые десять дней писал в газету «Слово» большие, в два подвала статьи — о премьере «Руслана и Людмилы» в Мариинском театре, о гастролях Айседоры Дункан, о выставках «Союза русских художников», о только что скончавшемся Менцеле, своем любимце. Так начиналась систематическая работа в ежедневной печати, в какой-то степени заменявшая ему покойный «Мир искусства». Он продолжает увлекаться этой «культуртрегерской» деятельностью и теперь. Из Парижа идут в петербургские газеты статьи о вернисажах, новых именах, завоевывающих признание, о театральных премьерах. Он подготавливает также большой том, рассказывающий о сокровищах Русского музея, заканчивает рукопись последних выпусков «Русской школы живописи». Он не желает знать ничего, помимо искусства.

Одна из статей Бенуа, опубликованная в только что открывшемся «Золотом руне», московском журнале, считающем себя преемником «Мира искусства», вызывает горячие споры. Она называется **«Художественные ереси».**[80] Анализируя пути искусства в будущей России, автор с неожиданной резкостью выступает против индивидуализма в творчестве. Не боясь противоречий с собственными лозунгами прошлых лет, Бенуа утверждает, что индивидуализм, *«некогда явившийся реакцией против гнета академического шаблона и передвижнической узости»*, становится теперь вредным и опасным. Он призывает художников вернуться к традициям классического искусства, к профессионализму, к серьезной систематической школе. Он уговаривает, предупреждает, грозит: *«Строго проведенный индивидуализм есть абсурд, ведущий не к развитию человеческой личности, а к её одичанию…»*

В этой статье Бенуа не называет имён. Он делает это в ряде других, где разъясняет и аргументирует свою позицию. Так же как душой настоящей музыки является тема, а не «стихийные» звуки, культивируемые молодой композиторской школой на Западе, в живописи, по его мнению, основой должны быть рисунок, определенность пластической формы, а не культ пятна и

недосказанности — те самые тенденции в западной живописи, особенно парижской школы, которые мы сегодня определили бы термином «формалистические».[81]

Его вкусы целиком на стороне большого классического искусства, из развития традиций которого и должно — он уверен — вырасти искусство будущего. Разрыв с традициями недопустим. Поэтому рамки «настоящей», «подлинной» живописи Бенуа резко ограничивает, а в иных случаях даже недопустимо сужает. Так, одобряя импрессионистов и отдельных мастеров неоимпрессионизма (особенно Мориса Дени), он протестует против «крайностей», выражающихся, как он утверждает, с одной стороны, в «наивных лубках» А. Руссо, а с другой — в творчестве Ван Гога и Сезанна. «Чудит и фальшивит» даже талантливый Роден. Что же касается Матисса, Дерена или Редона, то их «коверкание» ему совсем не по душе. *«Матисс, я убежден,* — читаем мы в одной из статей, — *пишет свои картины вверх ногами и в очень темной комнате, иначе себе не объяснить ни его каракулей, ни его красок, от которых делается дурно. А Дерен с упорством подражает экстравагантным афишам Жоссо, но что сносно и даже уместно в рекламе, то довольно глупо в картине».*[82]

Теперь, в Париже, Бенуа загорается новой идеей. Ему, положившему немало сил во имя «приобщения русской культуры к общемировой» и сделавшему этот лозунг одним из главных во всей деятельности «Мира искусства», нынешнее русское искусство кажется более здоровым и полным сил, нежели новейшее искусство Запада, в котором он во многом разочаровался. Бенуа разрабатывает проект самого широкого ознакомления Европы с культурой России. Его план пропаганды отечественного искусства исходит также из того, что если русская литература в конце XIX и начале XX века завоевала всеобщее признание и оказала серьезнейшее воздействие на развитие европейских литератур, то изобразительное искусство почти неизвестно. Его надо показать. Прежде всего — Парижу, который считается художественной столицей мира.

Первым шагом на пути осуществления этой программы становится большая выставка русского искусства, открытая в 1906 году в десяти залах «Осеннего салона». Устраивал ее Дягилев. Она состояла из произведений живописи и скульптуры за два столетия, большинство которых было только что показано на выставке русского портрета в Таврическом дворце. Экспонировались также иконы из собрания Н. П. Лихачева. Были представлены и современные мастера. (Каталог составил Бенуа.)

Выставка, имевшая огромный успех, не давала, однако, полного представления о русском искусстве. Это тогда же

отметил А. В. Луначарский, говоря, что мирискусникам рано торжествовать победу в Европе — известность того или иного представителя этой группы, широко экспонированной на выставке, предрешил не столько талант, сколько Дягилев, выбросивший из экспозиции передвижничество.[83] Она даже строилась на принципах выставок «Мира искусства»: картины были развешаны на тонированном фоне, а залы украшены предметами художественной промышленности и скульптурой. Именно эту сторону — изысканное оформление, осуществленное Бакстом при участии Бенуа, критика особенно выделяла. Триумф сопровождал выставку и в Берлине, где она развернулась в «Салоне Шульте». Дебют Дягилева за границей в качестве импрессарио оказался чрезвычайно успешным.

Вся эта деятельность отнимала у Бенуа немало времени и усилий. Но главное, что его теперь интересует, все же в другом. Он настойчиво занимается живописью. В 1905–1906 годах работает много, как никогда прежде. Целиком погрузившись в творчество, продолжая свое бегство *«из реалистической деревни в фантастические Версали, в золотые сны, в утонченные наслаждения»*,[84] он словно пытается забыться в искусстве, уйти от действительности.

Именно в это время он создает наибольшее количество своих живописных произведений.

«Версальская серия»

В летние месяцы 1905 и 1906 годов, в небольшом местечке Примель, на самом берегу моря, альбомы художника заполняются сотнями зарисовок и акварелей. Но с особенным упорством, к тому же впервые, он обращается к масляной живописи. На этюдах — дороги Бретани, фермы и луга, старинные замки и деревенские кладбища, разрушенные канеллы, лодки, скалы, камни. На их основе возникает композиция **«Бретонские танцы»** (1906), выдающая связь этой линии творчества Бенуа с работами его французского друга Люсьена Симона, писавшего жанровые картины из жизни бретонских рыбаков.

Хмурый вечер. Высокий холм над заливом. Возле трактира в медленном, слегка угловатом народном танце движется вереница крестьян. Несколько молчаливых женщин следят издали. Характерный ритм движений танцующих иронически утрирован. Все написано обобщенно, без деталей: взяты только основные отношения цвета и тона. Серо-зеленая трава. Серо-свинцовое небо. Угрюмо серая вода. Серое здание. И черные пятна фигур

(только на одной из крестьянок светится голубая юбка). В скупую красочную гамму в нескольких местах врываются бело-серые пятна: это платки на головах крестьянок.

24. Бретонские танцы. 1906

Так всегда. Встречаясь с сельской природой, с живыми людьми, Бенуа не думает о какой бы то ни было манере. Кисть становится естественной, правдивой: написанные энергично, свободным широким мазком примельские работы просты и реалистичны в самой основе, по всему своему духу.

25. Примель. 1905

Зимнее и осеннее время художник проводит в Версале. Где-то невдалеке бурлит и клокочет современный город. Но в старом парке тихо. Отзвуки революции сюда не долетают. Живописец — наедине с природой. Он пишет ежедневно по этюду, а то и по два. На них нет людей. Художник словно не замечает буржуа, гуляющих и развлекающихся в парке, сидящих на скамейках и завтракающих на траве. Взгляд на пейзаж окрашивается нотами какой-то особой лирической взволнованности. Бенуа работает сосредоточенно, пишет «в упор», порою по несколько раз возвращаясь к полюбившемуся мотиву. Всматривается в широкие партеры и террасы, стрелы песчаных дорожек, в строгие линии, словно вычерченные по гигантской линейке волшебника. Как сочно контрастируют с этой сухой геометрией пышные объемы барочной скульптуры — сверкают металлом бронзовые группы и фонтаны, сияют белизной мраморные вазы и «свободное племя версальских статуй»…

«Зеркальце в Трианоне». **«Водный партер в Версале»**. **«Бассейн Флоры»**. Это написано просто и непринужденно, без всякой живописной аффектации, без назойливого обострения форм или манерничанья. Как пишут портрет любимого человека, стремясь только к сходству и одухотворенности, боясь упустить что-либо. Художник работает при косых лучах утреннего солнца, в дождь, в причудливом свете розового заката; и когда парк

одевается в золотой наряд осени (**«Северный цветник»**), и когда его заметает легкий снежный покров, а воздух становится таким чистым и прозрачным (**«Снег в Версале»**). Бенуа-пейзажиста особенно привлекают характерные для ранней весны и поздней осени элементы быстрых и внезапных перемен в погоде, отзывающиеся смутными аккордами чувств, переживаний, настроений. Он пытается изложить свои эмоции и в литературной форме. Тогда его рассказ становится похожим на лирическое стихотворение в прозе:

«Только что пекло солнце. На небе ни облачка. Сухо, светло и радостно. Вдруг с фантастической быстротой небо заволакивается, становится темно, холодно, и с враждебных высей начинает сыпаться град и лить дождь. — Через четверть же часа снова солнце, чистое небо и теплынь.

В такие дни я особенно люблю гулять по Версальскому парку… В такие дни высочайшей красоты и «изумительного спектакля» Версаль пуст. Туристы не решаются его посещать, и по парку гуляешь один, как в сказке, выслушивая со странной ясностью далекий бой городских часов, фанфары и барабан солдат… Какое царственное наслаждение эти прогулки в роскошнейшей пустыне… Почки уже налились и обдают нежным светлым порошком тончайшую филигранную путаницу ветвей. Местами они уже распустились и ярко горят на темном фоне. Трава газонов, смоченная дождями, искрится и светится зеленым огнем в жгучих лучах. Бронзовые боги, покрытые благородной патиной, отражают в своих гладких членах, в смягченной и затемненной гамме все тона неба и деревьев. На более выпуклых частях металл сверкает радостными блестками. Как драгоценный бархат отливают темно-зеленые стриженые кипарисы. Широкие водоемы под ударами налетающих вихрей покрываются небольшими нервными волнами…

И вдруг картина меняется. По яркой и как бы вымытой синеве начинают ползти рыхлые, белые и серые гиганты. Они толпятся, взбираются друг на друга, летят вперегонку. Массы их чернеют, синеют, покрываются полосами ливней или перерезаются радугами. Внизу все еще в солнечных лучах, все радостно и празднично. Но в небесах надвигается драма.

Вот померкли деревья, тень быстро мчится от них по яркой белизне дорожек и уже закрыла наполовину дворец. Блекнет свет мраморов, тухнут блики бронз. Все становится зловещим, грозным… Природа кажется дряхлой, подавленной чудовищным ужасом».[85]

В версальских этюдах ясно проступает элегическое звучание темы: старый парк, словно «одно из многочисленных кладбищ

истории», где каждый памятник, каждое дерево читается как эпитафия, как «надгробие», за которым молча стоят тени прошлого. Кажется, будто живописец одиноко скитается но давно обезлюдевшим, заснувшим мертвым сном аллеям, с грустью вслушиваясь в отзвуки минувшего. В отличие от примельских работ с их простотой и незатейливостью, здесь он смотрит на природу как бы сквозь лорнет исторических воспоминаний, мемуаров, произведений поэзии и музыки. Сохранившись в этюдах, эти эмоции придают им характер лирических размышлений. И вновь, как прежде, из пейзажных зарисовок и этюдов возникают «исторические фантазии».

Существенная особенность творческого мышления Бенуа: он из тех художников, которые испытывают потребность во всестороннем охвате темы, в систематическом и последовательном ее раскрытии. Но совсем не мастер сложной станковой картины, способной вобрать в себя всю глубину замысла, исчерпать волнующие автора чувства. Чтобы высказаться, ему всегда мало одной или двух работ. И он разворачивает рассказ о Версале в серии композиций. Без серии ему не обойтись. Пусть она построена не по единому, заранее разработанному сценарию, когда есть начало и конец, а каждый следующий эпизод дополняет и развивает предыдущий. Связь — в самом объекте изображения, в единстве настроения, в трактовке и воплощении того, что владеет воображением.

Бенуа пытается уйти от этюда к картине. **«Оранжерея»**, **«Водный партер»**, **«Фантазия на версальскую тему»**, — реальный пейзаж становится здесь основой, в которую воображение художника «инкрустирует» (выражение Б. Асафьева) острые, нервные силуэты: король, придворные, слуги. Цельно, органично задуманной и решенной картины, впрочем, не получается. По своему жанру это, скорее, своеобразные «этюды-картины». Вкрапленные в них маленькие фигурки, показываемые обычно со спины или сбоку, лишь дополняют, оживляют пейзаж, делают яснее и нагляднее его ведущую тему.

26. «Зеркальце» в Большом Трианоне. 1906

27. Версальский парк. 1905

28. Водный партер в Версальском парке. 1905

Вот, не боясь рискованного приема, Бенуа уверенно перерезает по вертикали композиционную плоскость **«Фантазии на версальскую тему»**: на первом плане — большая мраморная статуя античного философа, вздымающаяся от основания картины к небу. Перекликаясь с ней, гордо застыл такой же мыслитель-исполин по другую сторону бассейна. А где-то внизу, у их подножия, но площадке, обрамленной геометрическими массивами деревьев, мечутся, испугавшись ветра и надвигающегося ливня, гротескные фигурки в цветных костюмах. Словно разряженные лилипуты, заблудившиеся в великой стране бессмертных Гулливеров, созданных искусством.

29. Фантазия на версальскую тему. 1906

Лишь изредка кукольные персонажи этих композиций вырастают, оборачиваются к зрителю и, подавляя собою пейзаж, начинают играть в картине главную, доминирующую роль. Перед нами появляется торжественная фигура короля, застывшая в окружении приближенных. Мы смотрим на всемогущего монарха откуда-то снизу, будто согнувшись в глубоком поклоне. У него тонкие ноги, богато расшитый камзол и длинный парик, обрамляющий оплывшее лицо, подернутое высокомерно-брезгливой усмешкой. Над головой — затянутое тучами, громоздящимися одна на другую, мрачное, обещающее грозу небо. А вдали — угрюмый корпус дворца и неспокойные ритмы зеленых пирамид-деревьев; там начинается дождь… Настроение тревоги и драматизма усиливается заученно безмятежными улыбками придворных.

31. Король. 1906

Картина **«Король»** не характерна, однако, для ***«Версальской серии»***. Напротив. Как некогда Ватто, живописавший отплытие на остров Киферы, остров счастья, где нет забот и страданий, невзгод и бурь, так Бенуа пытается увидеть в величавом образе Версаля идиллическую картину мирной жизни, воскрешающую в памяти человечества призрачную эпоху наслаждения покоем, роскошью, любовью. Его картины словно говорят: художнику нет дела до политики. Не только в сегодняшнем мире, но и в том, дальнем. Пусть твердят историки, что Франция была разорена, народ страдал, а кровь солдат лилась рекой в бесчисленных войнах. Живописец думает об искусстве, о шедеврах, что остались здесь, в старом парке, грандиозными и яркими памятниками «процветания». Люди смертны. Вечно только искусство.

Перед нами **«Прогулка короля»**, одна из самых известных картин художника.

Теплый вечер ранней весны. Сух и прозрачен воздух. В золотистом небе парят птичьи стаи. Вдоль парапета бассейна, вслед за копьями охраны движется группа кавалеров и дам. Впереди, в малиновом кафтане и алых чулках, галантно жеманный вельможа, развлекающий даму беседой. В центре — по-старчески чопорный король, густо нарумяненный, в завитом коричневом парике, и дама в темном платье. Изящные пажи несут длинные хвосты шлейфов. Процессия шествует медленно и чинно. Размеренные движения, плавные ритмы. Свет мягко

обволакивает фигуры, играет в паутине ветвей, бросает ленивые отблески на тусклое золото и серебро костюмов, приглушает краски: среди холодных переливов цвета ярко горят лишь красное пятно костюма пажа-арапчонка да красные чулки пажа, заключающего процессию.

30. Прогулка короля. 1906

В изображаемой художником сцене все «красиво», но все искусственно. Вместо озера — закованный в камень водоем, вместо буйной зелени — геометрические формулы деревьев, запертых садовниками за зеленые решетки, да стриженые ветви только что насаженного кустарника; вытянутые по горизонтали, они никогда не распрямятся, не поднимутся к небу. Сами же герои картины напудрены, разукрашены, в костюмах с позолотой, бантами, узорами, пряжками, кружевами. Словно актеры, разыгрывающие свои роли с сознанием необходимости сохранить театральную условность. Бенуа изображает не просто людей, мимику, жесты и этикет умершей эпохи, а стремится к изображению характерному и обобщенному — почти до карикатурности.

Даже веселые и озорные дети, резвящиеся на островке посреди бассейна, и та девочка, что, расшалившись, упала прямо

в воду, здесь не «настоящие»: они из позолоченного металла. Но не кажется ли вам, что в них, пожалуй, больше жизненности, чем в разодетых и раскрашенных вельможах? Бенуа показывает жизнь как праздную и бессмысленную игру, рядом с которой царит искусство. Всесильное, всепроникающее и могучее. Но и оно ущербно. Ибо, по мнению самого художника (здесь мы вновь встречаемся с непоследовательностью и противоречивостью его взглядов), во времена Людовиков искусство, *«несмотря на силу и красоту, носило оттенок дутости и напыщенности — оно было фальшивым».*[86]

Между этой **«Прогулкой короля»** и картинами **«Вечерняя прогулка»** или **«Философическая прогулка»** нет существенной разницы. Как у живописцев времени рококо, темы в них не развертываются. Психологическая связь отсутствует. Все пассивно. Бездействуют даже фонтаны. Фигурки ходят по аллеям, согласно придворному этикету сгибаются в поклонах, важно беседуют друг с другом… Композиция состоит из нескольких мелких, незначительных эпизодов. Ни событий, ни отчетливых характеров, ни сильных эмоций. В лучшем случае кавалеры и дамы легкомысленного двора Людовика XV борются с ветром, придерживая развевающиеся плащи и юбки или слетающую с головы шляпу. Порой они безмятежно пируют под усыпанным звездами ночным небом, уединившись посреди гигантского пруда в экзотическом павильоне, похожем на игрушечный китайский фонарик; на шаг оторвавшись от стола, кавалер грациозно целуется с чужой женой, пока муж безвольно наблюдает за флиртом (**«Китайский павильон. Ревнивец»**).

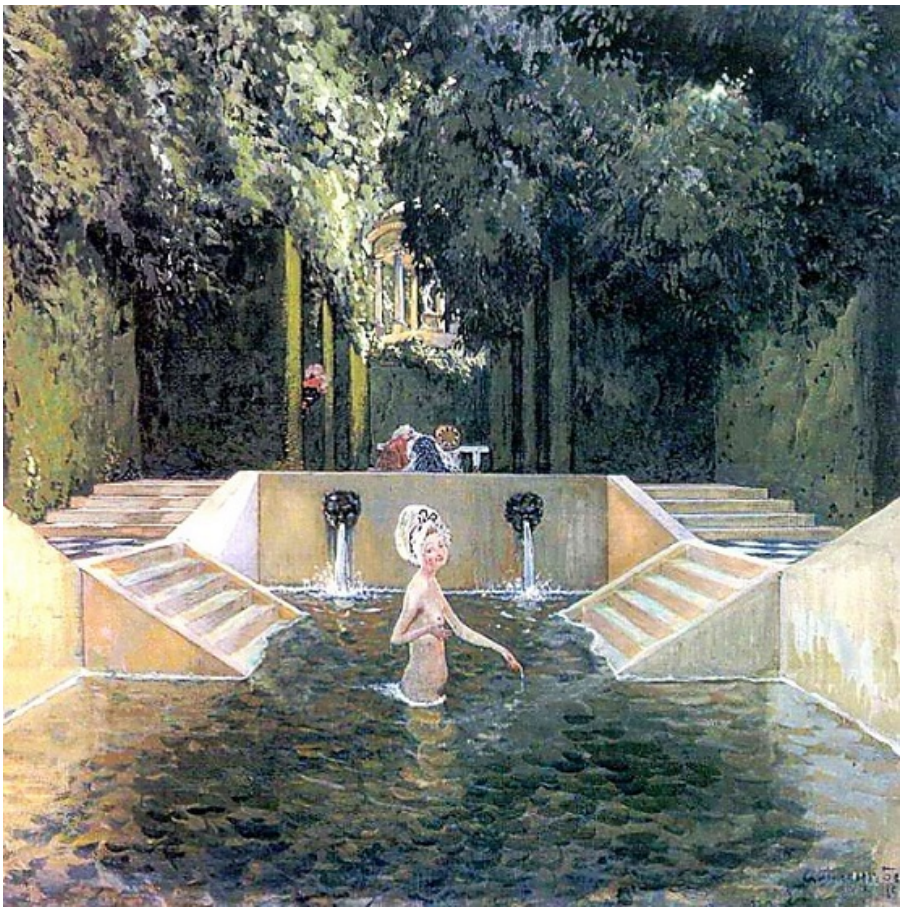
32. Китайский павильон. Ревнивец — 1906

Женщин здесь окружает выдуманный, похожий на сказку, мир. Вот она, Вирсавия времён Людовика XV, нарумяненная и раздушенная маркиза спустилась в свою купальню. Мы смотрим на овальное личико с точно застывшей улыбкой, на полудетские формы обнаженных плеч, на ожерелье и кружевной чепец, затем следим за шаловливым пажом-арапчонком, подсматривающим из-за кустов… Как и у Сомова, это — искусство хрупких форм, фигур, похожих на фарфоровые куклы Севра с мелкими чертами лица, с точеным, лишенным индивидуальности овалом. Таким же игрушечно-фарфоровым выглядит и окружение маркизы. Мраморный бассейн утопает в изумрудном ковре листвы. Деревья отражаются в другом, похожем на малахит, водяном ковре. По сторонам бассейна ровные кубы стриженых кустов, а вдали, на холмике, сверкающая в солнечных лучах белая ротонда со статуей амура.

«Купальня маркизы» — это картина, заставляющая вспомнить виолу, клавесин», музыку Люлли и Рамо. Предназначена она, конечно, для гостиной или аристократического будуара. Может быть, в ней даже сильнее,

нежели в других произведениях Бенуа, сказывается тот «убежденный эстетизм» мирискусничества, над которым он сам будет вскоре посмеиваться. В основе картины — не жизнь действительная, сочная красота природы, а специально выдуманная красивость.

Купальня маркизы. 1906



Как и во всех композициях ***«Версальской серии»***, жизнь здесь походит на спектакль. Границы театра и действительности стираются. Художник взирает на своих героев оценивающим, слегка ироничным взглядом режиссера, ставящего очередной эпизод большой постановки, где старый парк предстает как сцена, на которой разыгрывался некогда один из актов «великой человеческой комедии». Он хорошо знает цену всем этим вельможным ничтожествам, хоть и рассматривает их не с позиций социальных, классовых. В самой основе его своеобразной «философии истории» лежит идеалистическая мысль о

способности художников создавать великое искусство несмотря ни на что, вне зависимости от сильных мира сего, невзирая на их пустоту и паразитизм. Так было и в XVIII веке, когда *«вельможи и потентаты играли во всем, что было действительно прекрасного в той жизни, роль фантошей, нитками которых двигали художники, и ее «прошловековая» феерия не что иное, как грандиозная и гениальная художественная фантазия. Отбросьте художников, весь созданный ими блеск, и великолепие этого театра превратится в ничто, в грязный разврат, в сухое умствование и в пошлую суету»*.[87]

Еще более откровенное воплощение гримасы и причуды красивого и пышного, но изломанного и искусственного «двора чудес» находят в картине **«Зимний сон»**, где сведены воедино комедийные маски и живой пейзаж Версаля. Реальное и театр, действительность и фантастика сплетаются здесь в новом сочетании, причудливом и игривом.

Подернутая инеем аллея парка. Темный овал талой воды опоясан снежной полоской. Бездействующий заснеженный фонтан вычурной формы с амурами и дельфинами. И кричащая яркими пятнами в голубых сумерках стайка хохочущих масок, предводимых комедиантами, похожими на кривляющиеся привидения. Спокойноевеличавый, широкий и плавный ритм пейзажа и судорожно нервные ритмические всплески человечков-марионеток. Все это, отражаясь в зеркале воды, создает какую-то загадочную двойственность мира. Жизнь и фарс, искусство и игра…

Так внутри самой ***«Версальской серии»*** живопись Бенуа движется навстречу театру. Это естественно; задачи, которые он хочет решить в серии, конечно же, лучше всего решаются на сцене. Остается сделать всего лишь шаг и перенести свои искания в театр. Именно об этом он мечтает. Но театра, где он мог бы осуществить свои замыслы, нет. Зато его герои уже сами поднимаются на подмостки. Возникает несколько вариантов темы, восходящей к Ватто: ***«Итальянская комедия»***.

Первый из них изображает эпизод из пьесы «Любовная записка», разыгрываемый на сцене королевского театра: очередная забавная история *commedia dell’arte* о приключениях юных влюбленных, завершающаяся, как всегда, счастливым преодолением всех преград. На фоне барочной архитектурной декорации, изображающей венецианскую улицу в духе итальянских гравюр XVIII века, — непременные участники комедийных интриг Коломбина, Пульчинелло, ловкий и предприимчивый Арлекин, помогающий молодым людям соединиться. Из-за кулис выглядывают другие участники

забавной проделки. На первом плане оркестр; увлеченные своим делом, музыканты играют, не жалея сил. (Акварель варьирует мотив, намеченный в рисунке «Театр» для «Азбуки в картинах».)

33. Итальянская комедия. "Любовная записка". 1905

Другая композиция на ту же тему выполнена маслом: это, пожалуй, серьезнейшая работа ***«Версальской серии»***.

Открытая сцена в Версальском парке. Идет пьеса «Нескромный Полишинель». Мы — за кулисами. Как выразительны эти спины натренированных профессионалов-комедиантов! В динамичной позе изогнулся красно-черный Арлекин. Трусливый Капитан в широкополой шляпе и черном плаще театральным жестом вытаскивает из ножен шпагу. Пьеро в своем традиционном белом костюме выразительно демонстрирует кукиш. Их взоры, жесты, движения обращены к главным героям, замершим в «душераздирающей» сцене: Полишинель, тощий, весь состоящий из острых углов старик с горящими от страсти глазами, пав на колено, умоляет о любви девушку в красном корсаже и кринолине; она отстраняюще воздевает руки… Здесь превосходно уловлена та буффонность, что отличала актерское исполнение в *commedia dell·arte,* где такое большое значение имели пантомима, акробатика, клоунада, танец.

Художник любовно воссоздает не только самый дух

итальянской комедии конца XVII века, но и обстановку тогдашней сцены. Мы видим рейки, на которых держатся театральные деревья, ряд плошек, густо коптящих вдоль рампы и отбрасывающих от артистов длинные темные тени, а в глубине — зрительный зал, отграниченный высокой аркадой и освещенный мутным светом канделябров.

Композиция строится на энергичных противопоставлениях крупных и мелких форм, на ракурсах и сложных ритмических повторах: широкие плавные ритмы на периферии картины, неоднократно варьируясь, по мере своего движения к ее смысловому центру становятся все более резкими и напряженными, сплетаясь в угловатый и острый ритмический клубок, объединяющий фигуры главных персонажей. В колорите господствуют насыщенные тона — от лимонно-желтых язычков пламени до желто-коричневых облаков и красных треугольников костюма Арлекина. А прорывающееся сквозь просвет в облаках зеленое мерцание вечернего неба заставляет краски звучать особенно сочно.

Важнейшим «действующим лицом» картины становится освещение, придающее ей тот самый характер смеси реального и театральности, который пронизывает многие композиции Ватто и который Бенуа так любит искать и находить. Первый план картины погружен во мрак (затенённость первого плана — характернейшая черта многих композиций художника!). Призрачные отблески лунного света, борясь с искусственным светом рампы, создают сильные контрасты, превращают первопланные фигуры в остродинамичные, компактные силуэты, причудливо высвечивают группу, застывшую в мелодраматической позе на краю сцены.

Итальянская комедия. «Нескромный Полишинель». 1906

Все это близко, дорого художнику и, главное, хорошо знакомо ему. Это — театр. И, как всегда при соприкосновении с реальностью, он забывает о прокрустовом ложе декоративности и стиля, образы людей приобретают жизненное наполнение, бытовую характерность, а вся картина дышит убедительностью правды. О кукольности нет и речи: в этом смысле **«Итальянская комедия»** ближе к **«Бретонским танцам»**, нежели к **«Прогулкам короля»**. И получается, что рядом с полнокровными, охваченными страстями комедиантами, хоть и кривляющимися и выспренне жестикулирующими, образы «живых» королей, маркиз и пажей выглядят бесплотными и ходульными масками.

Работы, выполненные во Франции, Бенуа экспонирует на первой выставке Интернационального общества акварелистов, организованного в 1906 году в Париже. В нем участвуют модные тогда французские живописцы Симон, Латуш, англичане Кондер, Бренгвин и другие. Он посылает их также в Петербург и Москву на выставки «Союза русских художников».

Но здесь, в революционной буре, охватившей Россию, ***«Версальская серия»*** воспринимается с понятной настороженностью. Передовая критика не отказывает Бенуа в том, что он вырос в художника со своей темой, оригинальным кругом и строем образов. Да, это мастер утонченного вкуса и незаурядной живописной культуры. Он приобретает даже своеобразную славу «певца Людовиков». Но… какими далекими, чуждыми выглядят в Москве и в Петербурге эти раззолоченные

грезы! Пассеизм и восстание несовместимы. К чему современникам первой русской революции рассказы, пусть талантливые, пусть живописные, о французском абсолютизме периода его высшего расцвета?

Так «бегство из реалистической деревни» передвижничества оборачивается уходом от интересов, которыми живет народ. И как резко выступает здесь «заграничная красивость» этих работ, их настойчивое однообразие! Бенуа оказывается жертвой того самого индивидуализма, против которого восстает в статьях: слова расходятся с делом, призывы критика не находят соответствия в практике живописца.

«Версальская серия» не встретила понимания и поддержки даже у ближайших друзей художника. Одобряя входящие в нее пейзажные этюды, поощряя энтузиазм, с которым Бенуа трудился над совершенствованием своего мастерства, они не принимали тематической направленности его «прошловековых композиций», предостерегали против злоупотребления мотивами французского рококо, звали на родину, которая только и может дать живописцу почву для творчества. Это превосходно выражено во взволнованном письме Бакста, считающего, что не рассказы о Версале, а иллюстрации к Пушкину, композиции на темы отечественной истории и работа над пейзажем — путь, которым Бенуа должен идти дальше.

«Вот ты все не едешь… не устану звать тебя скорее сюда; не потому, что ты сейчас здесь необходим, но Россия ***тебе*** *необходима, как теплый свет. Поверь мне, дорогой друг… что та «заграница», Версаль, Людовик и рококо* ***французские*** *тебе чужды. Ты полюбил их с детства, не видев их, и не по-французски, а по-русски… Но 18 век, ты его действительно любишь, и он действительно тебе сродни, если ты в состоянии был подлинно очароваться Елизаветою и Александром I…*

Знаешь ли, какой oeuvre самый значительный до сих пор в твоей артистической жизни? Не колеблясь ни на секунду, могу сказать — «Медный всадник». Все, что ты делал до него и после него, несоизмеримо ниже по достоинству, прости резкую правду. Я считаю цикл «Медного всадника» настоящим ***перлом*** *в русском искусстве, во-первых, потому, что это именно* ***твое****, ничье, что это ярко сказано и, главное,* ***любовно*** *сказано… Здесь такая, сказал бы я, бешеная влюбленность в «Петра творенье», здесь действительно «реки державное теченье» и «скука, холод и гранит», и «Медный всадник» останется в русском искусстве как образец любовного, художественного изображения* ***родины****. Если ты пойдешь по этой дороге, если, пойдя, ты захватишь и русский пейзаж, я, помнишь, всегда тебе говорил, что в твоих огородах,*

видах с церквями и вообще петергофско-ораниенбаумских видах многое «открыто» тобою…

Когда ты не знаешь, что делать, ты гонишься за заграничною красотою. Плюнь на Версаль! Это была твоя школа и слава богу. Но от хорошей и красивой вещи до той, где «горит» что-то, — огромная разница. А горишь ты тогда, когда в условиях горения. Поэтому напитывайся Россией».[88]

И еще один отзыв. Он принадлежит А. В. Луначарскому и появился в близком к большевикам журнале «Вестник жизни». *«Г-н Бенуа… зачастую находит интересные настроения. Впрочем, он особенно силен в своих рисунках, и рисунки его ближе, как это ни странно, к «картинам», чем его произведения, писанные масляными красками. Но хуже всего то, что г. Бенуа, по примеру многих, выбрал себе особую специальность. Теперь очень принято среди живописцев и молодых поэтов находить и защищать свою оригинальную индивидуальность, облюбовав какой-нибудь, иногда до смешного узкий и нарочитый род сюжетов. Г-н Бенуа облюбовал Версальский парк. Тысяча и один этюд Версальского парка, и все более или менее хорошо сделаны. И все-таки хочется сказать: «ударь раз, ударь два, но нельзя же до бесчувствия». Ибо г. Бенуа вызвал в публике род специального психического оглушения: Версаль перестал действовать. «Как хорошо!» — говорит публика и широко, широко зевает».*[89]

Мы не знаем, как отнесся Бенуа к этому отзыву. Но то, что Луначарский был справедлив в своей оценке, бесспорно. И дальнейшая практика Бенуа-живописца показывает, что версальские мотивы на многие годы уходят из его живописи. Исчерпал ли он их? Или согласился со своими оппонентами?

Его снова и снова зовут в Россию. Он сомневается, отвечает нерешительно и уклончиво. На короткое время уезжает в Испанию. Душевного равновесия нет. Художник охвачен тревогой, беспокойством. Как милое ему рококо нередко переходит от сладостной сентиментальности к мистике, от безмятежного наслаждения миром к мысли о преходящей сущности всего земного, о распаде, смерти, так и в его творчество вторгается мрачный пессимизм. Он отчетливо звучит в рисунках, объединенных в аллегорическую серию ***«Смерть»*** (1907).

Она открывается сценой веселой версальской оргии за уставленным яствами столом; рядом с пирующими — с косой, неотразимая, стоит Смерть (**«Предупреждение»**). Словно развивая в драматическом плане композиционный мотив «Ужина» одного из интереснейших графиков французского XVIII века Моро Младшего, рисунок этот может быть понят как прощание Бенуа с версальской «помпой».

Предупреждение. ***Рисунок из серии «Смерть».*** **1907**

И, пожалуй, вряд ли что-нибудь может объяснить его смысл лучше, нежели такие слова художника: *«Веселый» XVIII век не потому ли так окунался в оргии наслаждений, что там, вдали, ему все время чудился жуткий момент развязки, черный гроб и катафалк, уставленный скелетами?»* Следующий рисунок, в котором особенно явственно обнаруживается воздействие на

Бенуа композиционных решений Менцеля (рисунок «Смерть Фридриха Великого»), — **«Ожидание»**: старый человек в глубоком кресле у камина; за его спиной — Смерть. Вот схватила за горло, душит, злорадно хохоча (**«Поединок»**), и траурная процессия уже застыла у стен собора (**«На покой»**). Рисунок **«Сто лет спустя»** изображает огромное мраморное надгробие в приделе пышного собора и изумленно обозревающих его туристов. Заключительный лист назван художником **«Двести лет спустя»**: руины собора, остатки надгробия, запустение. В тени молодых деревьев, на обломках камней, целуются влюбленные. Жизнь продолжается…

В серии ***«Смерть»*** многое непосредственно вытекает из традиций классической гравюры. Толчком к возникновению этой мрачной аллегории послужило, по-видимому, творчество Гойи, с которым Бенуа познакомился в Испании. Но бесспорно также, что элегическое и безвольное раздумье о суете жизни и бренности земного связано с заблуждениями и метаниями художника этих лет. Когда пересматриваешь листы серии, кажется, что он зашел в тупик, потерял всякую надежду.

Но вот весной 1907 года в Париж приезжает композитор Н. Н. Черепнин. Он рассказывает, что в Петербурге начинающий балетмейстер М. М. Фокин, без декораций и специальных костюмов, с большим успехом поставил один акт **«Павильона Армиды»** («Оживающий гобелен») на выпускном спектакле Театрального училища. Теперь решено ставить **«Павильон Армиды»** в Мариинском театре. Но в новом варианте — как одноактный балет в трех картинах. В главной роли должна выступать Анна Павлова.

Бенуа стремительно возвращается домой. Он соскучился по театру. Он едет навстречу давней мечте: надо попытаться на сцене осуществить то, что так долго не получалось в живописи.

Художник знает — сам писал об этом в газетах, — что для **«Павильона Армиды»** с его уходом в XVIII век теперь не время. Он хотел бы поставить совсем другой спектакль и уже сочинил либретто — **«Блудный сын»**. В нем рассказывается о человеке, бросившем Петербург, родных, любимую и в поисках «свободы» бежавшем в Европу. О том, как беглец попал в сети злой венецианской гетеры и, претерпев множество несчастий, не найдя того, что искал, возвратился в холодный, но родной город. Свадьба старшего брата. Пир горой. Вошедший нищий падает к ногам стариков родителей. Его узнают и прощают. Блудный сын вновь обретает дом, семью, близких…

Как похожа драма **«Блудного сына»** на переживания автора! Ведь весь этот замысел не что иное, как горькое размышление

Бенуа о собственной жизни, принявшее форму публичной исповеди, открытого самоосуждения.

Балет, однако, не был осуществлен. Сохранился лишь черновой набросок либретто.[90] Художник приступил к работе над **«Павильоном Армиды»**.

В своих воспоминаниях «Против течения» седой уже Фокин, рассказывая о встрече с художником, называет ее «исторической» для себя и «очень важной» для русского балета. *«Я отправился в мастерскую на Алексеевскую улицу, где Бенуа работал с целым штатом помощников… знакомиться с художником, которого знал по его картинам и статьям, но до того не встречал лично… Мы заговорили о «нашем» балете, и я сразу почувствовал себя просто и хорошо с ним — с первой встречи обозначилось то взаимопонимание, которое привело к стольким* художественным *радостям, к стольким победам».*[91]

«Павильон Армиды» делался не так, как привык Фокин, ставивший до этого благотворительные и школьные спектакли. Прежде, лишь завершая работу, он начинал рыться среди старья в огромных гардеробах, подбирая множество раз использованные костюмы, разыскивал потрепанные декорации. Теперь живописное решение спектакля было задумано (а часть декораций и готова) еще до того, как начались репетиции. Это и определяло стиль постановки, в которой художник пытался решить задачи, ранее не решенные в «Сильвии». Уже в тщательно выполненных акварелях была продумана и отработана каждая деталь. Эскизы костюмов близки стилю декораторов XVIII столетия, порою настолько напоминают их, что выглядят лишь вариантами сценических костюмов Луи Боке. Цитирующие картины и гравюры первой половины XVIII века и по традиции приспособленные к требованиям танца (они укорочены до колена), костюмы выдержаны в эффектно-театральном духе, не без золота и серебра. Все они, так же как сценическая бутафория, внимательно и педантично (может быть, даже излишне сухо) прорисованы, подчеркнуты сильным контуром тушью.

Такое стремление к художественной цельности спектакля, когда нет второстепенных деталей и каждая мелочь участвует в создании единого образа, для балетного театра было невиданным. Поэтому Фокин, рассказывая о «Павильоне Армиды», не устает восхищаться Бенуа, и прежде всего *«его изумительной любовью к искусству — его удивительным вкусом и вниманием к самой ничтожной детали. Для него все было важно в создаваемой картине. Над цветом какого-нибудь позумента, галуна на костюме статиста, которого и в бинокль не найдешь на сцене, он сосредоточенно думал, выбирал, чтобы галун блестел, но чтобы*

блестел не слишком, чтобы не был «дешевый» блеск. Александр Николаевич сразу представился мне исключительно театральным художником. Все краски, все линии у него непременно имели прямое отношение к задуманному сценическому моменту. Костюмы, декорации, освещение — все имело у него задачу выразить содержание пьесы. Как сюжет балета, так и тема каждого танца в этой нашей работе выходили из его головы».[92]

34. «Павильон Армиды» Н. Черешнина. Эскиз декорации.

35. «Павильон Армиды» Н. Черешнина. Эскизы костюмов. 1907

В ходе репетиций Фокин и Бенуа стремились создать балет драматический, сочетающий танец и пантомиму. Они хотели возродить блеск, пышность и значительность старинных балетов. Все делалось так, как полагалось по традиции.

Роскошный зал. Мраморные колонны, обилие лепки и орнаментики. Высокие окна и свечи в вычурных канделябрах. В центре — украшенная рельефами ниша с балдахином, под которым — гобелен, изображающий Армиду, пленяющую Ринальдо. В этом садовом павильоне при замке старого полубезумного маркиза ночует застигнутый грозой виконт Рене де Божанси. Затем — ночь. Сновидение Рене: Амур, победивший Сатурна, выпускает гениев часов, и минувшее становится настоящим. Павильон исчезает. Распадается ниша. И оживает гобелен. Времени не стало, в свои права вступает вечная любовь. Рене оказывается в очарованных садах Армиды, перед ним проходят картины веселых празднеств. Красочные эффекты, постепенно нарастая, достигают апогея в разгар торжеств, когда появляются плененные Армидой рыцари с шлемами, украшенными пенистыми каскадами белых перьев, и целая орава арапчат с цветными опахалами. Рене забывает о своей невесте. Он влюблен в Армиду. Он счастлив.

Но в огромные окна павильона врываются лучи солнечного утра. Наступает пробуждение… Слуга несет шоколад. За окном пасется стадо — в волшебный мир фантазии и искусства вторгается реальность. Неужели все это было сновидением,

призраком, мечтой о прекрасном? Но на полу Рене находит оброненный Армидой шарф. Значит, необычайные происшествия этой ночи были реальностью? Рене сходит с ума.

Как характерна для Бенуа эта игра со временем, когда прошлое, давно умершее, оказывается живым и прекрасным! И влюбленность в искусство, сила образов которого способна победить красоту действительности. И, конечно, трезвое понимание того, что обыденная реальность жестоко карает каждого, жертвующего ею ради призрака!

Весь **«Павильон Армиды»** — словно греза, мечта о прошлом. Прежде Бенуа изучал нравы, архитектуру и искусство версальской Франции и рассказывал об этом в своих ***«Прогулках короля»*** и пейзажах. Теперь он получил возможность подвести итог своим исканиям, воссоздав целую эпоху в сконцентрированном, цельном образе спектакля. Обобщил свои впечатления о зодчестве в созданном на сцене интерьере — этой «квинтэссенции барочной архитектуры и убранства». Свел воедино свои мысли о живописи и шпалерах де Труа и Буше в большом гобелене **«Ринальдо и Армида»**. То, о чем раньше он рассказывал в ***«Версальской сериии»***, смог дополнить сценическим действием, нарядив своих оживших героев в настоящие костюмы. Все это красочное великолепие поддерживалось и усиливалось музыкой и танцами.

Так в **«Павильоне Армиды»** Бенуа сделал попытку вывести художественную формулу, синтезирующую его «любимый XVIII век».

Этот балет, восторженно встреченный зрителями и надолго вошедший в репертуар Мариинского театра, стал первым настоящим успехом будущего реформатора русской и мировой хореографии — Фокина. Он означал также рождение одного из крупнейших театральных художников России.

Шумная победа на Мариинской сцене открывала перед художником новые перспективы.

Глава четвёртая
1908–1916

„Живое искусство“ и „искусство ничего"

В первые после разгрома революции годы, ознаменованные крахом общественных идеалов и надежд, когда торжествует реакция и русскую интеллигенцию охватывает дух уныния, угнетенности и безверия, искусство металось в исканиях, шедших в самых различных направлениях, ставило эксперименты, неуверенно, оступаясь, нащупывало пути. Демократическая линия русской культуры, отстаивающая интересы народа и обращенная к массам, продолжала и теперь существовать и развиваться. Но идейный разброд среди части художников никогда прежде не выражался в столь острых формах, превосходно иллюстрирующих тезис о загнивании буржуазной культуры в эпоху империализма. Одна за другой следовали попытки создания «новой», чаще всего антидемократической эстетики, вновь и вновь подвергались ревизии с позиций зарубежного декаданса важнейшие принципы реалистической литературы и искусства. Ощущение творческой бесперспективности все чаще порождало мистицизм, формалистическую заумь для «избранных», махровую бульварщину, обывательскую пошлость.

По-прежнему регулярно открывались выставки передвижников и «Союза русских художников». Но рядом с ними шумели вернисажи новых групп и объединений, свидетельствуя о стремительном движении в сторону исканий самодовлеющей живописной формы, захватившей множество мастеров, и в первую очередь молодежь. Отражая смятение и крайнюю разноголосицу общественных вкусов, они возникали внезапно, выпускали очередной полемический манифест, устраивали одну или несколько выставок и столь же внезапно исчезали с художественной арены. Каждая из новых групп объявляла себя «бунтарской» и «новаторской», призванной затоптать старые дороги во имя проложения неизведанных и многообещающих. Кипели страсти. Теперь слово «выставка» нередко означало публичный скандал, вызов общественному вкусу. Футуристы, кубисты, лучисты… Наконец, беспредметники, творческая программа которых, отрицавшая в живописи изобразительное начало, угрожала искусству полным распадом.

В этих условиях Бенуа оказался в числе наиболее убежденных

сторонников классической живописи. Всем своим творчеством он был на стороне традиций, не представлял себе движения вперед в отрыве от истории с ее великими мастерами и вечными памятниками.

Его пропаганда классического наследия приобретает теперь особый размах. Бенуа издает свои самые значительные труды, посвященные истории русского и мирового искусства. Они выходят один за другим, поражая плодовитостью и работоспособностью автора.

«Франсиско Гойя». Монография 1908 года, отражающая интерес Бенуа к художнику, увлекшему его во время поездки по Испании. Во многом ошибочная — автор укладывает Гойю в прокрустово ложе собственных взглядов и рисует его мастером колоссального творческого темперамента, но далеким от интересов народной борьбы, — она все же впервые знакомит широкого русского читателя с творчеством великого испанца. **«Путеводитель по картинной галерее Эрмитажа»** (1911) — это тщательно составленный очерк развития искусства национальных школ Западной Европы с характеристиками хранящихся в Эрмитаже работ их виднейших представителей. Написанный человеком, который не только знает и чувствует живопись, но обладает счастливым даром говорить о ней ярко, занимательно, живо, **«Путеводитель»** Бенуа — превосходный образец популярного жанра искусствоведческой литературы. Рядом с этими популярными книжками — **«Памятники западноевропейской живописи»** — большой альбом, посвященный шедеврам классиков итальянского искусства (1912).

Но все это выглядит малозначительным в сравнении с известной **«Историей живописи всех времен и народов»**. Это грандиозное, обстоятельное и отлично иллюстрированное издание было задумано художником в 1910 году и планировалось в четырех частях, последовательно излагающих *«историю пейзажа, портрета, батальной и жанровой живописи, идейной живописи»*. Уже первые выпуски, начавшие выходить в свет в 1912 году и посвященные искусству древности (Египет, Ассирия и Вавилония, античность), свидетельствовали о широком охвате темы и поистине энциклопедической эрудиции автора. Бенуа анализировал историю пейзажа, трактуя, однако, условный термин «пейзаж» расширительно — не как определенный жанр, а, с известной натяжкой, как всякую живопись, непосредственно не изображающую человека и в связи с этим являющуюся элементом картины, наиболее общим для всех эпох и школ. Он даже не раз заменяет термин «пейзаж» словами «сценарий», «постановка», «декорация», «место действия», «ансамбль». Подобная система

изложения была, по его мнению, наиболее удобной для постепенного введения читателя в сущность темы.

«История живописи» менее всего похожа на труд равнодушного ученого, исследующего культуру прошлого безотносительно к задачам современного искусства. Бенуа собирался довести изложение первой части книги до живописи импрессионистов и закончить его вопросом о том, как *«пейзажное отношение»* заполнило все современное искусство и *«всё в живописи приобрело одинаковое для художника значение с точки зрения «живописных» теорий, как мало-помалу и самый «пейзаж». стал утрачивать первоначальный смысл, уступая место исканиям абсолютно живописного характера»*. В этом отношении книга имела совершенно определенный адрес. Направленная против декадентства, понимаемого как движение, отказывающееся от реалистических традиций прошлого, **«История живописи»** должна была показать, что современное «передовое художество» превращает живописца в одиночку, который из своей кельи хладнокровно смотрит на переливы красок и форм, не понимая внутреннего смысла явлений и не задаваясь целью понять их. *«Прежние художники «пользовались глазом», настоящие — «в рабской зависимости» от него. Еще один шаг — и художники уйдут окончательно в себя, закроют самый вид на внешний мир, пожелав сосредоточить все внимание на игре форм и красок. Получится тогда полная слепота по отношению к внешнему миру…»*

В процессе работы над книгой Бенуа постепенно отказался от первоначального замысла: начиная с 18-го выпуска подзаголовок «Пейзажная живопись» уже не встречается. Теперь в книге преобладают общие оценки творчества крупнейших западноевропейских мастеров и их произведений. И следует признать, что анализы и оценки эти порой настолько точны и выразительны, что вряд ли могут вызвать возражения и в наше время. Здесь немало отлично написанных характеристик и блестящих страниц. Особенно в тех разделах, где говорится об итальянских художниках XIV–XV веков, о венецианской школе живописи, и прежде всего о Тициане, о мастерах Нидерландов и Фландрии, о Пуссене, Ватто и некоторых других французских живописцах. Бенуа выступает выдающимся историком искусства, первоклассным знатоком нс только живописи, но всей культуры прошлого.

К 1917 году, когда издание прекратилось, увидел свет лишь 22-й выпуск первой части книги, посвященный французскому искусству середины XVIII века. Но и в таком далеко не завершенном виде книга Бенуа сыграла безусловно значительную роль в ознакомлении русского читателя с классической

западноевропейской живописью. (Напомним, что, несмотря на устарелость отдельных глав и неточность в некоторых деталях, она в течение длительного времени оставалась наиболее полным на русском языке исследованием огромного раздела истории живописи.)

Но это — всего лишь одна из граней его борьбы за возрождение интереса к великому искусству прошлого, за развитие традиций высокой классики. Другая — связана с изучением, пропагандой и охраной памятников отечественной культуры.

Здесь мы встречаемся с большим томом, богато (пожалуй, даже чрезмерно богато!) оформленным и иллюстрированным Сомовым, Лансере, Добужинским, Яремичем. **«Царское Село в царствование Елизаветы Петровны»** (1910) может служить характерным образцом «роскошного» издания тех лет. В этом капитальном исследовании, построенном на широко привлеченных и впервые изученных архивных источниках и огромном иконографическом материале, Бенуа воссоздает историю строительства одного из замечательных дворцово-парковых комплексов. Говоря о выдающихся архитекторах, скульпторах, живописцах, мастерах садового дела и инженерах, анализируя убранство интерьеров, он словно подводит итог своей борьбе за признание художественной ценности русской культуры середины XVIII века и делает это так, что и сегодня исследования об искусстве этого времени не обходятся обычно без ссылок на его книгу. Можно лишь сожалеть, что не получил развития широко задуманный проект автора, предполагавший издание целой серии аналогичных книг с общим подзаголовком **«Материалы для истории искусства в России в XVIII веке по главнейшим архитектурным памятникам»**.

В 1908–1916 годах в самых разнообразных формах сказывались результаты мирискуснической пропаганды старины. Это было как бы противовесом бурно развивающемуся процессу новейших исканий. Открывшийся в Петербурге (при участии Бенуа) «Старинный театр» ставил спектакли-реконструкции, воссоздающие быт, стиль и нравы европейского средневековья и Возрождения. Журнал «Старые годы» (Бенуа — член его редакционного комитета), специально посвященный изучению искусства XVIII века, продолжал дело, намеченное «Художественными сокровищами России». Старина вошла в моду. Интерес к ней считался признаком хорошего вкуса. Это проявлялось теперь не только в искусстве, но также в быту буржуазии и интеллигенции. Предметы старины коллекционировали. Квартиры и особняки заполнялись

«стильной» мебелью, фарфором, бронзой, гравюрами. В Петербурге одно за другим возникали общества, кружки, комиссии, ставившие своей целью изучение и охрану памятников русской культуры. «Комиссия старого Петербурга», «Общество защиты и сохранения в России памятников искусства и старины», «Музей старого Петербурга»... Их непременным участником или учредителем был Бенуа.

Все более широкие масштабы приобретает и деятельность Бенуа-журналиста. Он сотрудничает в «Золотом руне» и «Аполлоне». Большая серия статей под общей рубрикой ***«Дневник художника»*** печатается в «Московском еженедельнике». В киевском журнале «Искусство и печатное дело» он выступает с интереснейшей статьей, анализирующей состояние русского графического искусства (**«Задачи графики»**). Регулярно, каждую неделю (1908–1916), он публикует свои ***«Художественные письма»*** в петербургской газете «Речь». Его имя стоит в списке членов редакции журналов «Запросы жизни» и «Аргус», «Москва» и «Архитектурно-художественный еженедельник», «Журнал для всех», «Художественно-педагогический журнал», «Русский библиофил», «Сатирикон». Он консультирует, дает советы, пишет. Если задаться целью установить степень его работоспособности по записям в дневниках и письмам, сопоставив их с авторскими надписями, датирующими живописные работы, и статьями в периодической печати, то выяснится поразительная картина. За день он успевает написать этюд, заполнить целый альбом набросками, сделать эскизы сценических костюмов, поработать в мастерской над очередной картиной, написать несколько, как всегда, подробных писем, часть главы для новой книги, большую статью в газету… *«Ваша судьба уж такова: в России, что бы ни задумалось, что бы ни рождалось, так или иначе относящееся к искусству, без Вашего участия — и участия деятельного — не обойтись»*, это обращается с новым предложением издатель З. И. Гржебин.[93] А вот В. Я. Брюсов приглашает его взять на себя руководство художественным отделом «Русской мысли»: *«В России Вы единственный человек, способный поставить в журнале этот отдел на должную высоту, и притом человек, авторитет которого признают самые широкие круги читателей».*[94]

Вся деятельность художника протекает в этот период на фоне и под аккомпанемент его критических статей. Собранные воедино (их более трехсот!), они составили бы солидный том, представляющий собой своеобразную летопись русской художественной жизни. Здесь обзоры выставок и творческие портреты отдельных мастеров, размышления на теоретические темы, рассказы о личных встречах с художниками, статьи об

изобразительных искусствах и архитектуре, о театральной декорации, о новых книгах и спектаклях в опере, драме, балете. Диапазон интересов автора распространяется от эстетического воспитания ребенка и русской народной игрушки до анализа причин упадка, даже «смерти» современного зодчества и репортажей из Франции, Италии, Германии. В январских номерах газет — обозрения художественной жизни за год.

В этих статьях находит развернутое изложение эстетическая программа Бенуа, в основе которой — теория «живого искусства» как вдохновенного и свободного творчества. Искреннее и гуманное, оно должно нести людям радость и свет. Впрочем, как и прежде, критик часто исходит из идеалистических предпосылок, и взгляды его по-прежнему отличаются неустойчивостью. Своеобразие этих статей определяется тем, что автор — прежде всего художник и лишь во вторую очередь критик. Поэтому для него гораздо большую ценность, нежели все концепции, имеет живое восприятие произведения, минута вдохновения, восторг художника, потрясенного увиденным. Он нередко блуждает между Аполлоном, мистикой «божественного откровения» и искусством, предназначенным для народа. Порою в одной и той же статье высказывает взаимоисключающие положения. Он способен, к примеру, в феврале преклониться перед талантом живописца, а в апреле нещадно разнести его за профессиональную неполноценность и авантюризм.[95]

Он пишет заинтересованно, запальчиво, неизменно волнуясь за судьбу искусства. Суждения чаще всего основаны на глубоком знании предмета: широкая образованность автора позволяет возводить доказательства на внушительном фундаменте исторических фактов, ассоциаций, аналогий. О характере его деятельности отлично сказал Головин (которому, кстати, не раз «перепадало» от Бенуа): *«Самым крупным критиком я всегда считал Александра Бенуа. Даже спорные или ошибочные его суждения всегда интересны».*[96]

Одним из тезисов, провозглашаемых в этих статьях, является мысль о высокой миссии русского искусства, предназначенного самой историей к большим свершениям. Говоря о своей глубокой вере в русских мастеров, критик, увлекаясь, резко противопоставляет их художникам современной Европы. *«Мы, и только мы, русские, могли бы теперь создать великое, прекрасное, живое, подлинное искусство. Лишь у наших художников есть нужная для того психология, вроде того как только в русской литературе в целом была та психология, которая породила творчество Достоевского и Толстого».*[97] Вновь и вновь возвращаясь к этому положению, варьируя его в различных

аспектах, утверждая гигантские возможности, открывающиеся перед русской культурой с ее россыпью талантов, Бенуа выступает против общественных условий, которые давят и душат искусство, не дают идти вперед, мешают, сковывают, тормозят. *«Страшно становится за русскую живопись, когда подумаешь, для кого она существует, кто может ее оценить, дать ей развернуться, высказаться во всю ширь…»*[98]

В статьях Бенуа с каждым годом сильнее звучит мысль о разрыве, образовавшемся в России между двумя культурами («цивилизациями», по терминологии критика): русской народной и *«нашей интеллигентно-буржуазной»*. Здесь и надо искать главный тормоз органичного развития.[99] Речь идет не о необходимости уничтожить *«интеллигентно-буржуазную цивилизацию»*, а лишь об ее улучшении, о восстановлении утраченной связи с народными истоками русской культуры. Бенуа тоскует но милому патриархальному укладу жизни с его оптимистическим народным творчеством, народной игрушкой и фольклором, с его балаганами и *«русской старой улицей»*. Он неизменно настаивает на том, что современная действительность враждебна культуре, говорит о *«деморализации всей нашей художественной жизни»* из-за пропасти, лежащей между требованиями и исканиями художников и могущественным, всесильным аппаратом художественной бюрократии, смыкающимся с официальными кругами. Именно они — истинные *«хозяева положения»*. Им *«искусство не нужно и даже прямо противно»*.[100]

Бенуа не устает напоминать о вредоносной деятельности бюрократов из Академии художеств, о даровитых мастерах, загубленных обществом, *«принесшим их в жертву своей растленной культуре»*. Примеры? — Судьба гениального Левитана, так и не оцененного при жизни. Врубель, определивший в живописи целую Эпоху, *«единственный, который мог тягаться с великими художниками Ренессанса»*, но *«разбившийся о суровую, жестокую, грубую русскую действительность»*, загнанный и убитый ею. Или же творческая судьба К. Маковского, очень талантливого живописца, создавшего картину, по мнению Бенуа, занимающую особое и почетное место *«во всем нашем реализме 2-й половины XIX века»* («Балаганы»), но ровно ничего больше не сделавшего.

Перечитывая сегодня статьи этих лет, вы не можете не заметить, что автору, даже когда он исходит из вполне справедливых положений, недостает широты и объективности взгляда на панораму развития искусства.[101] Порою он изо всех сил старается сохранить невозмутимость и холодок

беспристрастности, но и тогда личные симпатии и антипатии сквозят в каждой фразе. Бенуа твердо занимает групповую позицию. Обвиняя русскую действительность в множестве провалившихся идей, он прежде всего приводит в пример Дягилева, которому на родине не дают развернуть организаторские таланты. Говоря о гигантских, но неосуществленных возможностях монументальной живописи, он имеет в виду Лансере, Бакста, Сомова, Добужинского. Такой субъективный подход к явлениям искусства и их оценка исключительно с позиций собственного художественного вкуса приводят к крайностям: положительные стороны творчества любимых мастеров разрастаются, приобретая гипертрофированные черты, а недостатки безразличных для критика или, тем более, неприемлемых живописцев становятся устрашающе безобразными и нетерпимыми. Порою, чрезмерно захваливая одних, других он незаслуженно хоронит.

Основа его критических пристрастий все та же: несмотря на отсутствие собственного объединения, петербургские художники, бывшие участники «Мира искусства», даже влившись в «Союз», продолжают чувствовать творческие симпатии и общность. Между ними сохраняются крепкие связи, центром которых является Бенуа. Это приводит к некоторой обособленности петербуржцев и москвичей внутри «Союза», что на одном из московских собраний 1906 года находит свое выражение даже в формальном разделении на «группы Петербурга и Москвы».[102] Петербуржцы обычно выступают с завидной сплоченностью. В сложной обстановке художественной жизни этих лет им приходится противостоять не только прежним противникам, но и новым.

В статье 1906 года **«Художественные ереси»**, посланной в «Золотое руно», Бенуа предупреждал об угрозе индивидуалистической анархии, которая может проникнуть в русскую живопись из парижских ателье. В конце 1909 года опасность становится реальной. И, «сохраняя строй», бывшие мирискусники[103] покидают редакцию «Золотого руна», обвиняя издателя журнала, банкира Рябушинского, в поощрении живописной разнузданности и индивидуалистического произвола. Им, сторонникам классических традиций, не по пути с «крайними новаторами». А в очередной статье Бенуа уже высказывает мысль о необходимости воссоздания «Мира искусства» как печатного органа. Многозначительно звучит фраза: *«еще вопрос — в форме ли журнала или в иной форме»*; не означает ли она намек на возможность восстановления также и выставочного объединения мирискусников?[104]

Вопрос поставлен в порядок дня. И сразу же отношение Бенуа

к инакомыслящим становится жестким, нетерпимым.

В декабре 1909 года в Москве открывается выставка «Союза». В феврале 1910 года она переносится в Петербург. А через несколько дней после вернисажа появляется обширная статья Бенуа. В ней безоговорочно признается ведущая роль «Союза» в художественном развитии России: *«Если смотреть на русское искусство с высоты птичьего полета, то видишь в настоящее время следующую картину: справа залегли отцветшие, засохшие, запыленные «старые школы», посреди цветет «Союз русских художников» и близкие к нему группы; слева еле видны побеги новых произрастаний».*[105] Но Бенуа различает отголоски «правых» и «левых» течений и внутри «Союза». Подробно анализируя выставку, он открыто и резко выступает против них.

Бенуа высоко оценивает работы своих старых друзей, присоединяет к ним произведения Петрова-Водкина, Рериха, Серебряковой, Юона и Чюрлёниса. Это — ядро выставки, ее сильный и здоровый костяк. Общее между столь разными мастерами он видит в тяготении к миру фантастики, выражающемся то в мечтах о прошлом, то в созданиях сказочного или символического плана. Он подчеркивает общее для них стремление к декоративности, к решению сложных декоративных задач в таких различных областях, как театр, книга, монументальная живопись. Только они выдерживают проверку на художественную цельность, на стиль: *«Их подлинная стихия — в создании красивых декоративных целостностей. Им мало отдельной картины на стене, иллюстрации на странице; им хочется подчинить объединяющей декоративной мысли целое комнаты, целое книги, целое в театре».*

Одновременно Бенуа подвергает решительному критическому разгрому «авангард молодежи» на выставке. Строки, посвященные М. Ф. Ларионову, П. В. Кузнецову и Г. Б. Якулову, проникнуты тревогой за метания *«золоторунной молодежи, одержимой повальным безумием»*. Он не ограничивается уходом из «Золотого руна». Он борется. Выступая против начинающего захлестывать русскую живопись индивидуализма, критик стремится оторвать талантливых молодых живописцев от Парижа, от пагубного воздействия французской моды. *«Ультрапередовой Париж не дает покоя москвичам, и они, как загипнотизированные, зачисляются в свиту Матисса, Ван Донгена, Дерена и других «диких». Мне вспоминаются при этом слова одного французского критика, который радуется тому, что среди учеников Матисса насчитываются одни только русские и американцы и ни одного француза».*[106]

И, наконец, «арьергард выставки». В эту группу живописцев,

«отставших от времени и идущих по следам передвижничества», Бенуа тенденциозно зачисляет таких разных художников, как Архипов, Пастернак, А. Васнецов, Переплетчиков, отчасти Жуковский и Виноградов, даже последние работы Сурикова, хотя и именуемого величайшим русским живописцем. Хотел ли критик противопоставить и столкнуть петербургских художников с «московской школой живописи»? Во всяком случае, в список мастеров, составляющих «балласт на выставке», вошли лишь москвичи.[107]

Статья вызвала бурю. На защиту «арьергарда» выступил Репин, опубликовавший открытое письмо Бенуа. Репина поддержал К. И. Чуковский. Против них резко высказался Философов.[108] Был напечатан также ответ Бенуа. Инцидент приобретал все более широкий характер.

8 апреля 1910 года состоялось собрание московской группы «Союза». Возмущенный Архипов заявил, что покидает общество. К нему присоединились остальные, и в результате собрание приняло письмо, адресованное Бенуа: *«Мы считаем неудобным и не отвечающим этическим требованиям корпорации подобные выступления в печати, будучи членом той же корпорации»*. Подписано оно С. Т. Коненковым, С. В. Малютиным, А. М. Васнецовым, С. А. Виноградовым, Л. О. Пастернаком, Н. В. Досекиным, Н. А. Клодтом, А. С. Степановым, А. Е. Архиповым, М. Х. Аладжаловым, К. А. Коровиным и С. Ю. Жуковским.[109] Отказался поставить свою подпись только И. Э. Грабарь, отстаивавший право критика на свободное высказывание взглядов в печати, независимо от принадлежности к тому или иному обществу.

22 апреля специально приехавшие из Москвы Переплетчиков и Виноградов вручают письмо Бенуа. Тот, не задумываясь, объявляет о выходе из «Союза». Это — раскол: вместе с ним покидают общество все петербургские мастера (за исключением Рылова), а также Серов и Грабарь.

Теперь под руководством Бенуа в Петербурге создается новое объединение. После длительных обсуждений оно принимает старое, дягилевское, название: «Мир искусства». Его ядро — Рерих, Сомов, Добужинский, Лансере, Остроумова-Лебедева, Билибин, Малявин, Грабарь, Кустодиев, Сапунов, Стеллецкий, Петров-Водкин. Творческая платформа этой группы расплывчата и эклектична, это не только попытка собрать потрепанные в борьбе старые силы, но также стремление сплотить *«все направления и течения под общим девизом художественности и даровитости»*,[110] На выставках «Мира искусства» появляются новые имена — С. Ю. Судейкин и Б. И. Анисфельд, А. Е. Яковлев и

В. И. Шухаев, М. С. Сарьян, Е. С. Кругликова, Г. И. Нарбут и В. Д. Замирайло, Д. И. Митрохин и С. В. Чехонин.

Бенуа не раз говорил, что воскрешение старого названия было лишь видимостью, данью «сентиментальным побуждениям»: прежние идеи и вкусы уже отошли в прошлое.[111] Дягилевский «Мир искусства» противопоставлял себя Академии и передвижникам, выступал за свободу личного творчества, за индивидуализм. У нового «Мира искусства» — новые задачи.

Бенуа тревожит, даже пугает активизация формалистических группировок. Футуристы, кубисты, супрематисты означают для него нашествие анархических, враждебных искусству варваров. Он рассматривает живопись второго десятилетия века как горький плод эпохи растерянности и метаний, когда, лишившись идейного фундамента, искусство неуверенно шагает навстречу собственному концу.

Утрачены ориентиры, нет общей цели, нет сплоченности. Во имя чего работают живописцы? — вопрошает критик. И отвечает: неизвестно… В поисках поддержки он опирается на опыт передвижников. Вспоминает о временах расцвета передвижничества как о золотом веке русского искусства, когда живопись обладала способностью волновать современников, отвечать на вопросы, поставленные жизнью. Художники, сплоченные вокруг общего дела, отдавали ему все свои силы, и каждая выставка оказывалась целым событием в общественной жизни. А теперь?

Бенуа не стесняется в выражениях, обвиняя «крайних» в том, что, создавая произведения не для народа, а «для себя», они, превращая выразительные средства искусства в самоцель, культивируют трюк и недосказанность. «Гениально свободный» рисунок, пренебрегающий формами природы, ребячество, хаотичность, разнузданность дикарей, поиски живописности во что бы то ни стало, а в результате — полная неспособность воплотить свою мечту на холсте. *«Проблемы краски занимают почти всех, и вопрос о «содержательности» художественных произведений как-то забыт».*[112]

Содержательность! В 1909 году Бенуа еще ставит это слово в кавычки. Но в его голосе — новая интонация. Он, потративший столько усилий на борьбу с «литературщиной» и «тенденциозностью», видит страшную опасность в торжестве той самой позиции, которую некогда отстаивал. Развитие искусства опровергло его собственные утверждения. Он признает это. А еще через некоторое время уже горько сожалеет, что к вопросам содержания многие *«относятся с исключительным и, надо сознаться, чрезвычайным легкомыслием»*. Возвращаясь к идеям,

высказывавшимся еще в его ранней статье **«О повествовательной живописи»**, Бенуа борется с «теоретиками», которые пытаются отрицать в живописи сюжет. *«Все прошлое искусство построено на сюжете»*, — восклицает он в 1912 году,[113] а в «Истории живописи» констатирует, что сюжетность, понимаемая как отражение художником определенных образов внешнего мира, неизменно сопутствует живописи — всюду и всегда, не исключая и пейзажа. С этих позиций он резко выступает против пропасти, образовавшейся между зрителями и творчеством молодых художников, которых пресса именует уже не «декадентами», как некогда мирискусников, а «хулиганами». По его мнению, удел непонятого — не для художника, а то, что делают «новаторы», удивительно похоже на самосожжение сектантов. Дело не в том, что они «не поняты», — они «непонятны»!

Испуганный разгулом «царства индивидуализма», этот ярый противник Академии художеств согласен даже искать укрытия в ее стенах. Пусть Академия сейчас парализована и мертва. Он все же готов видеть в ней ту самую силу, что может противостоять надвигающейся анархии. Эта мысль становится ведущей в многочисленных статьях, рассыпающих предложения об академической реформе.

Когда же сама Академия делает шаг в его сторону и на академическом собрании ставится вопрос о присуждении Бенуа звания академика, он, не раз высказывавшийся против «генералов в искусстве», остается последовательным. Его письмо ученому секретарю Академии, зачитанное на собрании, представляет собой решительный отказ от баллотировки: *«всякие звания несовместимы с достоинством художника».*[114]

Он оберегает свою независимость. Он не умеет прислуживать и хочет сохранить за собой право отстаивать свои взгляды, право на откровенную и прямую критику. В этом его долг, его миссия.

Выставки «Ослиного хвоста», «Психологического треугольника» и «Бубнового валета» Бенуа встречает гневными статьями, бичующими упрощенчество и сенсационность, подмену образного отображения жизни пустым формотворчеством.

«Кубизм или кукишизм?» — вопрошает статья 1912 года, в которой автор высказывает опасения, что русская живопись «вступает в период одичания». Анализируя теоретические «судороги» Д. Д. Бурлюка, главаря кубистов и футуристов, Бенуа протестует против отрицания традиций, издевается над заявлениями о том, что «Рафаэль — художник для почтовых открыток, украшающих стены кухонь и лакейских», «Врубель — бездарный мазилка», а «музей уличных вывесок был бы во сто крат интереснее Эрмитажа» — (На эту статью Бурлюк отвечает

целой брошюрой под названием «Галдящие Бенуа и новое русское национальное искусство».) В статье **«Трудно ли?»** (1915) подвергаются жестокой критике «бубново-валетцы» Лентулов, Ларионов, Машков, Гончарова. Они обвиняются в том, что, молодые и очень талантливые, ничего еще не умея, непристойно и развязно «шалят и дурят», повторяя на русский лад «голое аферистичанье» западных фигляров. «Надо бросить блажить», прекратить «злить буржуя»!

В годы реакции, непосредственно следовавшие за разгромом первой революции, Бенуа видел в искусстве своеобразного врачевателя общественных бед. Прекраснодушный идеализм? Конечно. Теперь, во время мировой войны, взгляды художника решительно изменились.

«На всей ярмарке искусства — холодно, стоят лютые морозы, всюду немного жутко и страшновато. Всюду ощущается, что так продолжать нельзя».[115] Русское искусство в тупике. Оно не просто заболело — агонизирует. Как наглядное воплощение катастрофы Бенуа воспринимает выступление беспредметников. Его *«охватывает гнетущая тоска»*, хочется бежать без оглядки с выставки, представляющейся в виде холодного и жуткого балагана, где явственно *«пахнет плесенью могилы»*. Он до глубины души потрясен «Черным квадратом» К. Малевича, той «иконой», которой предлагают заменить «устаревших мадонн и венер». Возмущает не только творчество Малевича, но и его странные «художественные взгляды», с вызывающей ясностью изложенные в ряде статей и в письме, адресованном Бенуа, как «призиденту критики»: *«Моя философия: уничтожение старых городов, сёл через каждые 50 лет. Изгнание природы из пределов искусства, уничтожение любви и искренности в искусстве».*[116] Бенуа протестует против этих диких попыток зачеркнуть историю, убить в культуре гуманность, отказаться от изображения красоты мира. Он видит в этом плевке в сторону великих мастеров, в этом надругательстве над прекрасным проявление «новой» цивилизации с ее ужасными средствами ведения войны и разрушения, культом «машинности» и «американизмом».

То, что он пишет о стремлении беспредметников похоронить реализм, поставив на его могиле нелепый памятник из сочетания бессмысленных форм и пятен, читается так, будто написано сегодня: *«Это — одно сплошное утверждение культа пустоты, мрака «ничего»*.[117]

Не уставая обличать «духовное нищенство ультрамодернистов», Бенуа неоднократно возвращается к анализу его истоков, которые видит в «лживой бурде, возникшей на западе еще в 80-х годах», а *«в Петербурге 10 и 20 лет спустя*

подносившейся под знаком святейшего символизма и декадентства».[118] Когда он пишет о выпадах Дягилева против Чернышевского или о лозунге «искусство для искусства», его интонация полна сарказма. Что же касается «чистого эстетизма», который был некогда его собственной верой, то в новых условиях это кажется ему «преступлением».[119]

Смысл искусства он видит теперь в другом. *«Стихия искусства — есть правда, которая отвечает ненасытной потребности нашей души познать жизнь во всей ее сложности».* Так Бенуа приходит к теоретическому обоснованию реалистического метода как единственного плодотворного метода в искусстве. *«Реализм, как учение о правде, всеобъемлющей, внутренней и внешней, останется всегда в силе и всегда в своей неустанной борьбе с ложью он останется, как до сих пор оставался, победителем. В свое время, лет 20 тому назад, парадоксальная «хвала лжи» была, пожалуй, уместной как реакция против слишком тесных рамок, поставленных искусству реалистами-позитивисгами. Но теперь, ей-богу, пора бросить это обветшалое знамя, совершенно и окончательно забыть о нем и снова пойти за поисками живой святой правды».*[120]

И, наконец, в одной из статей 1916 года Бенуа связывает возможность преодоления тупика в искусстве с необходимостью изменить положение народа. Освобождение народа должно дать новые творческие импульсы художникам. Лишь тогда может быть создано искусство действительно великое, и лучшие произведения классики, «до сих пор для народа недоступные», станут понятны и дороги всем. *«Произойдет же это тогда, когда широкие массы лучше осознают себя. Но ведь после всех тех испытаний, которые принесли русским людям бедствия войны и сплошной ужас от бездарности власть имущих, нужно думать, что такое прозрение масс наступит в недалеком будущем».*[121]

Эти строки важны для понимания новой позиции художника. Бенуа видит: переходный период завершается. Более того, он предчувствует близость грандиозных социальных потрясений.

Таков динамичный фон, на котором в 1908–1916 годах расцветает творчество мастера, приносящее наиболее зрелые плоды в двух областях — в театре и в графике.

«Вторжение в Париж»

После **«Павильона Армиды»** 1907 года, создав целый спектакль, который он сам *«выдумал, написал и поставил»*,[122] Бенуа увлекался театром все сильнее. Он утверждал теперь, что *«будущее балета есть вообще будущее сцены»*.[123] В этой области искусства, столь органично сочетающей музыку и пластику, живопись, зодчество, орнамент, он усматривал одно из самых последовательных воплощений своей главной эстетической идеи — идеи о слиянии искусств через их синтез.

Художник все ближе сходился с Фокиным. Он оценил его как-то сразу и сразу поверил в него как в будущего реформатора русской хореографии. Слова Бенуа о молодом балетмейстере, сказанные непосредственно после премьеры «Армиды», оказались пророческими: *«Вот, кажется, человек, которому удастся расшевелить наш балет и учредить новую в нем эру»*.[124]; Художник познакомил Фокина со своими друзьями. Они стали часто встречаться, бывать друг у друга. Сближало многое — и любовь к танцу, и понимание музыки, и единство творческих устремлений. Наконец, и это главное, в работе над **«Павильоном Армиды»** они сообща преодолевали большие трудности: постановка рождалась в борьбе с непрекращающимися интригами — на каждом шагу приходилось встречать сопротивление равнодушных театральных чиновников. Господствующий взгляд на балет, как на дело несерьезное, как на забаву для детей, гусар и сановных рамоликов, порождал рутинное отношение к творчеству, недоверие к поискам. Разрыв с дирекцией императорских театров, происшедший тогда, не оставлял никаких надежд на возможность работы на казенной сцене. Фокин ориентировался на благотворительные частные спектакли, дивертисменты, различные вечера — другого выхода не было. Для Бенуа же как раз в это время театр стал важнейшей областью приложения сил, целью борьбы.

Он и прежде выступал со статьями о балете. А в одной, посвященной гастролям Айседоры Дункан, даже ставил вопрос о необходимости реформ «в духе Дункан»: *«Теперь уже не век маркизов, а лет через десять принципы XVIII века отойдут в вечность. Мне, страстному поклоннику этого жеманного искусства, больно об этом подумать, но я сам чувствую, что дальше гальванизировать покойника нельзя, нужна новая жизнь»*. Это сказано в 1904 году. Большая статья 1908 года **«Беседа о балете»** выглядит уже манифестом реформаторов русской

хореографии.[125]

Она написана в форме диалога между сановным стариком-балетоманом, отстаивающим традиционный аристократический балет, привычный ему как придворная ливрея и всякий этикет, и художником нового склада. Бенуа протестует против балета, предназначенного для увеселения вельмож (в России) или взгляда на него как на публичную выставку красивых и продажных женщин (на Западе), требует изъятия артистов из ведения дирекции императорских театров. Он выступает против традиционной балетной униформы, способствующей превращению балерины в «акробатическую вертушку». Он — за создание оригинальных декораций к каждому спектаклю, за отказ от опостылевших кулис, за колористическую цельность, наконец, за развитие техники сцены: художник должен иметь возможность показать и ширь степей, и морские просторы, и настоящую небесную даль. Балет — *«не одно искусство танцев, но целая драматическая отрасль и целое драматическое настроение»* — это одна из ведущих мыслей статьи, пафос которой сводится к тому, чтобы вместо балета-забавы, все более тесно смыкающегося с цирком и феерией, утвердить новую форму спектакля, соединяющего хореографию и драму, цельного, пронизанного художественностью.

В **«Беседе о балете»** немало мистической путаницы: в свою реформу Бенуа надеется включить и божью помощь.[126] Но это на словах. На деле — совершенно «земная» борьба за осуществление идеи. То, что наметилось у Айседоры Дункан в ее «дилетантском проекте», Бенуа призывает развить в новый большой стиль. Это могут сделать лишь мастера, свободные от чиновников. Отсюда недалеко и до лозунга, сыгравшего позднее столь значительную для русского искусства роль: *«Хотелось бы иметь свой театр… Хотелось бы для балета иметь то, что для русской драмы создал Художественный театр».*[127]

Теперь, после **«Павильона Армиды»**, у Бенуа особенно горячо спорили о возможностях создания «своего» театра. Идею приняли близко к сердцу все участники кружка. Как получилось, что формула «нового балета» была выдвинута не профессионалами-хореографами, а художником, да и разрабатывалась, обсуждалась она вначале не на театральных подмостках или фойе, а за чайным столом, где помимо живописцев был лишь один представитель сцены — Фокин? Объяснение надо искать в принципиальной широте художественной программы кружка, где, по словам Бенуа, *«при внешнем преобладании элемента живописного, объединяющим началом служила идея искусства в целом».*[128] Как уже отмечалось,

стремление выйти за пределы выставок и, вторгаясь во все без исключения сферы искусства, способствовать проникновению красоты в самые различные области жизни, делало «Мир искусства» непохожим на другие художнические объединения и группы. Об этой важнейшей его особенности забывать нельзя.

Итак, Бенуа начал носиться с проектом частной балетной труппы, способной объединить, как это сделала в свое время Мамонтовская опера, усилия артистов и художников. Непременное условие — обеспечение независимости и свободы творчества. Добиться этого, по его мнению, в обстановке нравов, господствующих на казенной сцене, невозможно. Отсюда мысль: организовать новую труппу, повезти ее в Париж и показать там **«Павильон Армиды»**.

В то время идея «экспорта нашего искусства за границу» уже стала программой неофициального «Директората», созданного бывшими мирискусниками и возглавлявшегося Дягилевым и Бенуа. После Парижской выставки 1906 года «Директорат» занялся русской музыкой и оперным театром. Следующем звеном «программы» была серия концертов в Гранд Опера весной 1907 года, представивших русскую национальную музыку — «От Глинки до Скрябина». Затем — ознакомление с русской оперой и Шаляпиным: в 1905 году в Париже были даны «Борис Годунов», «Хованщина», «Псковитянка». Спектакли оформляли превосходные живописцы. Принимал участие и Бенуа (ему принадлежал эскиз четвертой картины «Бориса Годунова»; остальные декорации выполнены Головиным, костюмы — Билибиным).

«Весь Париж» был зачарован. Париж рукоплескал. И все же позднее оказалось, что, *«как ни странно, из всех этих «предметов экспорта» наиболее решающий стойкий и всеобщий успех выпал на долю русского балета».*

Первоначально балет не входил в круг не только деловых, но и художественных интересов Дягилева, стоявшего в стороне и от балета вообще и от нового движения в нём. Бенуа уговорил своего друга. Была собрана отличная труппа. В летнее время в ней согласились участвовать артисты Мариинского театра Анна Павлова, Карсавина, Нижинский, Гердт. Дирижерами пригласили Черепнина и Купера. Душой труппы стал балетмейстер Фокин. Многочасовые репетиции проходили при общем энтузиазме: *«Каждый участник… чувствовал, что он выносит перед лицом мира лучшее, что есть русского, самую свою большую гордость;.. русскую духовную культуру, русское искусство, после того, как посрамлена и затоптана в грязь вся русская действительность».*[129]

В мае 1909 года на улицах Парижа появился синевато-серый

лист с легким рисунком порхающей балерины. Своей благородной простотой эта первая афиша русского балета, исполненная крупнейшим русским художником Серовым и изображавшая крупнейшую русскую танцовщицу Павлову, резко выделялась среди крикливых плакатов и пошлых реклам. Афиша приглашала в знаменитый, но запущенный театр Шатле (в следующие годы гастроли проходили также и в Гранд Опера). Его сцену пришлось специально переоборудовать, а место для оркестра увеличить вдвое. Это сделали русские механики и рабочие. Сгены театра обили красным бархатом.

«Первый русский сезон» открывался **«Павильоном Армиды»**. Этому, по выражению одного из французских критиков, «букету красок, брошенному как крик в напряженную атмосферу»,[130] суждено было открыть триумфальное шествие русского балета по сценам мира. Спектакль шел в новом оформлении. Впрочем, решительных изменений внесено не было, хотя Бенуа и включил в парижскую версию детали, осуществления которых не мог добиться на императорской сцене. Так, вместо небольшого фонтана в картине «Сады Армиды» теперь по обеим сторонам сцены вздымались к небу гигантские водяные пирамиды. (Нельзя не отметить, однако, несравненно больший, по сравнению с первым вариантом, артистизм акварельных эскизов декораций и костюмов.)

«В **«Павильоне Армиды»** *Александра Бенуа*, — писал живописец и критик Жак Бланш, противопоставляя этот спектакль французским, — *я нахожу такие комбинации линий и красок и такие величественные, яркие контрасты, что они приводят меня в восторг. Прежде всего, фоном к этому восхитительному дивертисменту служит декорация, бледная, как акварель… Этот фон вызывает в представлении небеса и архитектурные красоты Веронезе: он светло-жемчужного оттенка, он такой далекий — в самой глубине сцены. Он рождает яркую листву и выносит ее вперед, к танцовщицам, — листву, в самом деле зеленую, металлического оттенка… Этот фон и эти вырезанные деревья не вступают в борьбу с природой. Это разрисованное полотно, эти декорации написаны людьми без претензии, которые не срисовывают с модели, как это делают академические пейзажисты, но в конце концов это все-таки настоящий колорит, настоящие тона. Предметы только обозначены, они нарисованы не настолько реально, чтобы наносить ущерб персонажам. Что же это? А это то, что требуется для сцены. Никакого поддельного мрамора, никакой «настоящей» зелени, «под настоящее», но красочное и приятное «внушение» того, что содержится в мимическом действии.* **«Павильон Армиды»** *понравился нам, как*

маскарад Бердслея, он силен потому, тем более силен, что превосходные темно-серые, черные и нейтральные тона заставляют в нем играть розовые, красные, ярко-зеленые и голубые… Обратите внимание на нейтральные тона, составляющие весь секрет этой хроматической вибрации. Негритята, коричневые платья некоторых танцовщиц, мантия и панталоны из черного бархата, в которые одет волшебник с его пудреным париком, — все это заставляет как бы петь светлую и резкую тафту ослепительных «звезд»[131]

На афише Серова Анна Павлова изображена в костюме Сильфиды. «Сильфиды» — это танцы на музыку Шопена (другое название «Шопениана»), поставленные Фокиным специально для Павловой.

38. «Сильфиды» («Шопениана»). Эскиз костюма Принца — В. Нижинского. 1909

Освещенное лунным светом кладбище. Надгробия, склепы, романтические руины в призрачной паутине голубых теней. И плывущие в плавном танце светлые воздушные фигуры. Среди этого потока легких движений и намеков на движения, порханий, касаний, словно видение, рождается и умирает странная и безнадежная любовь сильфиды — крылатой надежды и прекрасного юноши… Спектакль был не похож на то, к чему привыкли парижане. Все здесь казалось новым, невиданным. Па самом же деле он строго выдержан Бенуа и Фокиным в стиле

романтического балета 1830—1840-х годов. Так задуманы и решены декорации и костюмы. Так, в стиле Фанни Эльслер и Тальони, танцуют в нем. Здесь нет новаторства, как его понимали в тогдашнем Париже, где непрерывно возникали, сталкивались, а нередко сразу и умирали новые «моды», направления, течения, стили. Возрождение традиций некогда славного петербургского балета — цель постановщика и художника. «Новое — лишь хорошо забытое старое…» Правда, вместо демонстрации достижений примадонн — слаженный ансамбль с прекрасно поставленными Фокиным массовыми танцами, вместо обычных вариаций и вальсов — драма, потрясающая нс только глаз, но и душу, и, наконец, спектакль единого замысла — вместо танцев на равнодушном фоне дежурных декораций.[132]

К сезону 1910 года Бенуа совместно с Фокиным подготовил балет, на петербургской сцене не раз возобновлявшийся, а во Франции начисто забытый. Теперь он вновь обрел всемирную славу. Это — «Жизель».

Две избушки, сентиментально спящие в тени осенних деревьев, изгородь, дорожка; тревожные грозовые тучи, а сквозь просветы в них торжествующе надают на землю солнечные лучи, озаряя белый замок, гордо поднимающийся на холме. Замок словно царит над всем — над голубой лентой реки, над зелеными лугами и синей полоской леса… Ночное небо над старым кладбищем… Среди этих полных тихой поэзии романтических пейзажей музыка Адана звучала лиричнее, чем обычно.

36. «Жизель» А. Алана. Эскиз декорации.

Эскиз костюма Жизели — А. Павловой. 1910

Успех сезонов 1909–1910 годов был оглушительным. Критика дружно восхваляла русский балет и его художников. К восторженному хору публики присоединили свои голоса Октав Мирбо и Анри де Ренье, Камилл Сен-Санс и Габриэль Форе. Чрезвычайно одобрительно отзывались и живописцы — Морис Дени и Бернар, Люсьен Симон и Коттэ. И, выступая в печати по

поводу попытки Теляковского снять ореол триумфа с «русских сезонов», Серов удостоверял огромный успех антрепризы не только у широкой публики, но и у мастеров искусства *«самых разных формаций, начиная с представителей Елисейских полей и кончая Матиссом, которые выражали свое восхищение, чему был сам очевидцем».*[133]

Особенностью нового балета была огромная роль, отводимая художникам. В созвездии превосходных театральных живописцев, сплотившихся вокруг труппы — Бакст и Головин, Рерих и Анисфельд, — каждый был не простым оформителем, а — один в большей, другой в меньшей степени — постановщиком спектакля. Что же касается Бенуа, то он занимал в антрепризе официальный пост «директора художественной части», являясь своеобразным «художественным арбитром всего предприятия». Он принимал участие во всех лучших работах, прославивших имя Фокина. Сочинял либретто, консультировал, помогал. В его архиве сохранился набросок нескольких фигур в танце, сделанный в период репетиций балета Черепнина «Нарцисс». И надпись: «Обучение Фокина античным движениям». Ему принадлежала идея создания балета «Шехеразада» по симфонической картине Римского-Корсакова и сценическая обработка сюжета (оформление выполнил Бакст). Вместе с Фокиным он разработал построенный на мотивах русского фольклора сюжет «Жар-птицы», музыку для которой написал И. Ф. Стравинский (художник Головин). Он принимал деятельное участие в постановке своеобразной оперы-балета «Золотой петушок» и, не имея времени выполнить декорации к этому спектаклю, предложил пригласить в качестве оформителя Гончарову. Впрочем, он подбирал художников для всех спектаклей, внимательно следил за их работой, вел регулярный критический обзор деятельности антрепризы в **«Художественных письмах»**.

В 1911 году на сцене театра Шатле состоялась премьера **«Петрушки»**.

«Петрушка» был задуман молодым, только еще начинавшим карьеру Стравинским, написавшим две музыкальные пьесы — «Русский танец» и «Крик Петрушки». Как и в других случаях, доля Бенуа не ограничилась исполнением декорационных эскизов, он выступал полноправным соавтором композитора.

О возникновении балета Бенуа рассказывает:

«Петрушка, не менее, нежели Арлекин, был моим другом с самого детства. Если, бывало, я заслышу заливающиеся, гнусавые крики странствовавшего петрушечника: «Вот Петрушка пришел! Собирайтесь, добрые люди, посмотреть-поглядеть на представление!», — то со мной делался род припадка от

нетерпения увидеть столь насладительное зрелище, в котором, как и на балаганных пантомимах, все сводилось к бесчисленным проделкам какого-то озорника, кончавшимся тем, что мохнатый черт тащил «милого злодея» в ад. Таким образом, что касалось личности самого Петрушки, то я сразу почувствовал своего рода «долг старой дружбы» его увековечить на настоящей сцене. Но еще более меня соблазняла идея изобразить на сцене театра «Масленицу», милые балаганы, эту великую утеху моего детства, бывшую еще утехой и моего отца. Тем более было соблазнительно соорудить балаганам какой-то памятник, что самые эти балаганы уже с десяток лет как были упразднены..

.. Я как-то вдруг увидел, как именно такое представление можно создать. И сразу стало ясно, что «ширмы» Петрушки в балете не применимы… Что можно было бы заставить делать балетных артистов, которые не смогли бы пользоваться своими «натуральными» ногами? Раз же отменялись ширмы, то, естественно, их должен был заменить на сцене театр, театрик. Куклы этого театрика должны были ожить, не изменяя, однако, своей кукольной природе… Куклы оживали бы по велению какого-то чародея, и этому оживлению был бы присущ несколько мучительный характер. Чем резче вышел бы при том контраст между живыми людьми и ожившими автоматами, тем все в целом стало бы «интереснее», «острее». Надлежало предоставить значительную часть сцены под массы живых людей, под публику «на гулянье», тогда как кукол было бы всего две: герой пьесы, тот, кому была обязана возникновением вся затея — «Петрушка», и его дама.

Масленица в Петербурге. Эскиз декорации к балету И. Стравинского «Петрушка». 1917

Продолжая выдумывать сюжет, я захотел, чтобы появился еще и третий персонаж — арап… Включение же его как-то само собой привело к тому, что арап сделался «олицетворением третьего угла треугольника». Если Петрушка был олицетворением всего, что есть в человеке одухотворенного и страдающего, иначе говоря, начала поэтичного, если его дама, Коломбина-балерина, оказалась персонификацией des Ewig Weibliches [вечно женственного], то «роскошный» арап стал олицетворением начала бессмысленно пленительного, мощно-мужественного и незаслуженно торжествующего… Сюжет… постепенно уложился в четырех коротких «актах без антрактов». Два крайних из них должны были происходить среди масленичного гулянья, два средних — внутри театрика фокусника. Ожившие в первом акте на людях куклы продолжали жить настоящей жизнью в своих комнатах, и между ними завязывался роман. «Крик» Петрушки… должен был заполнить первый из двух «интимных» актов, во втором же царил бы арап».[134]

39. «Петрушка» И. Стравинского. Эскиз декорации «Комната Арапа». 1917

Позднее, услышав «Крик Петрушки» и «Русскую пляску» в исполнении Стравинского, Бенуа был окончательно покорен «колдовской музыкой», в которой разгульное веселье странно перемежалось с нежной печалью, и, отчетливо различимые, звучали горе, ярость, любовь и беспомощное отчаяние, завершаясь кульминационной судорогой, обрывавшейся жалким всхлипом. Тогда он разработал либретто во всех деталях. (Это было в Риме, где Бенуа жил вместе со Стравинским и Серовым; Серов принимал живейшее участие в обсуждении нового балета.)

Либреттист был прежде всего художником. Поэтому каждый сюжетный ход, любая мелочь будущего спектакля уже в момент своего рождения обладали четким зрительно пластическим обликом. По мере работы Стравинский дописывал музыку. Благодаря такому тесному общению музыканта, либреттиста и декоратора замысел развивался естественно и органично, породив произведение, удивительное своей художественной цельностью и яркостью образов.

«Ночь на балаганах». На этом занавесе к спектаклю — сине-черное небо над Исаакиевским собором, деревянными балаганами и крышами домов, словно оцепеневшими в глубоком сне. В картине «Масленица» оживает уголок старого Петербурга. Мы смотрим на пеструю картину народного праздника через большой портал, оформленный «под окошко косморамы»: аляповатые росписи на деревянных стенах неумело изображают цветы в причудливых вазах; на потолке, выкрашенном синей краской «под небеса», — желтое улыбающееся солнце… Небольшая заснеженная площадь заполнена толпой. Здесь тесно

сгрудились лавочки уличных торговцев, предлагающих свой товар — сласти, пряники, и столик продавца чая с огромным самоваром, над которым поднимается дым и пар. Краснобай-раешник с пестро размалеванной коробкой, к оконцам которой прильнули изумленные ротозеи.

На балконе деревянного строения с забавными афишами — традиционные фигуры зазывал: дед-балагур с длинной, до пола, бородой из пакли и пара танцовщиц с ярко нарумяненными щеками, «ручки в бочки»; там же потешные образины «Коза» и «Журавль», в белых рубахах, с саженными шеями, на которых болтаются маски, — одна с бородой и рогами, другая с длиннейшим клювом. Перекидные качели, словно мельницы, размахивают своими пестрыми крыльями. И большая карусель, на которой катаются дети (карусель была подлинная, купленная на ярмарке). Посреди площади — маленький театрик с голубой ситцевой занавеской. Здесь, в заточении, старый фокусник держит своих кукол.

Как контрастирует с этой праздничной декорацией черная комната, мрачная и пустая, словно тюрьма, где мечется в исступлении безнадежной любви «поэт» Петрушка, проклиная своего господина — злого волшебника, равнодушно взирающего с портрета на стене. А затем — нечто вроде диковинной «Африки», как показывали ее в уличных балаганах: вызывающе пестрая, кричащая нахально-пьяными красками комната Арапа, бездумно развалившегося на огромной тахте. На стенах — нелепо экзотические обои: темно-синий фон звездного неба, зеленые пальмы, большие красные с желтым цветы, синие змеи, попугаи, обезьяны и желтые тигры с разверстой багровой пастью… В момент исступленного поклонения Арапа кокосовому ореху появляется Балерина. И когда в дикой страсти Арап уже готов сожрать свою любимую, в комнату врывается Петрушка, жалкий, смешной, обезумевший от ревности. Разъярённый Арап выгоняет его..

И вновь площадь, масленичная толпа, гулянье ряженых. Вечереет. В лучах заходящего солнца загораются золотыми искрами хлопья снега. В медленном танце проплывают кормилицы, лихо пляшут кучера. В разгар пьяного веселья из театрика доносятся крики. Выскочив оттуда, Петрушка хочет спрятаться в толпе от взбешенного соперника, но тот настигает его. Взмах кривой сабли… Петрушка падает. В оркестре обрывающееся всхлипывание — тамбурин, брошенный на пол. *«Этот «немузыкальный» звук как бы разрушает чары и возвращает зрителей к «действительности»,* — пишет Бенуа. — *Но драма мага-фокусника, осмелившегося вложить сердце и душу в своих*

кукол, не кончается так просто. Петрушка оказывается бессмертным, и когда старый колдун презрительно волочит по снегу сломанную куклу, чтобы снова починить ее (и снова мучить), «подлинный» Петрушка внезапно появляется над маленьким театриком, и перепуганный фокусник, бросив куклу, обращается в бегство».[135]

Как тонко и проникновенно связаны с развитием музыкальной драматургии декорации Бенуа! Никогда прежде ему не удавалось столь органично и естественно слить все элементы, составляющие спектакль, в единое художественное целое с его музыкальной основой. Мысль, которую он так любил повторять — *«Стиль — это цельность»*, получила здесь блестящее подтверждение.

Эскизы декораций выполнены акварелью в свободной, непринужденной манере. Это именно эскизы — небольшие, без школярской «законченности» и педантической выписанности деталей. Но — точные, острые, схватывающие суть. В них нет ощущения «картинности». Поставьте эскиз **«Масленицы»** рядом с «Балаганами на Адмиралтейской площади» К. Маковского. Общего немало — в сюжете, в отдельных мотивах и персонажах — сам художник признавался, что «весь **«Петрушка»** как бы вышел из картины Маковского». Разнятся же они так, как разнятся картины академиста прошлого столетия и мастера начала XX века. Эскизы к **«Петрушке»** гораздо ближе к выразительным средствам лубка и народной игрушки, интерес к которым видоизменяет в этот период характер творчества ряда крупных русских мастеров (истоки этого процесса довольно точно отмечены Бенуа в статье **«Поворот к лубку»**). Они заставляют вспомнить и только что показанные на выставках «Ярмарки» и «Гулянья» Кустодиева (не идет ли Бенуа по их следам?) и знаменитые кустодиевские «Масленицы» и «Балаганы» (не предвосхищает ли **«Петрушка»** их, созданных несколькими годами позднее?). По живописи эти эскизы настолько свежи, что кажутся выполненными сегодня (не потому ли возобновленное теперь в Государственном Малом театре оперы и балета, а в недавнее время и в Большом театре Союза ССР оформление **«Петрушки»** не носит отпечатка старомодности и «музейности»?).

Впрочем, декорационные эскизы Бенуа нельзя спутать даже с его собственными станковыми акварелями: они откровенно театральны — и в замысле, и но композиции, и по настроению. Недаром Бенуа считает важнейшими качествами театрального живописца умение видеть эскиз воплощенным на сцене и дар идти к этому воплощению уверенно, напрямик.

Слитность декорации со сценическим действием, сюжетом,

музыкой — такова цель. Добивается этого лишь тот, кто умеет подчинить свои замыслы и стремления специфике сцены. *«В театре главное: мысль драматурга, которая должна выявиться в разительно конкретной форме. Тем же, кому не интересно это главное, кто на сцене собирается писать самостоятельные картины, тому нет места в театре — будь это сам Рембрандт, Веласкес или Милле».*[136] Поэтому эскизы скромны и просты но живописи: почерк Бенуа — театрального художника в такой же степени противоположен широким живописным фантазиям К. Коровина, как и манере Головина. Кстати, для уточнения его понимания театральной живописи не лишним будет вспомнить причины, по которым он у сматривал во многих работах Головина «нетеатральность» и погрешности вкуса: это — разрыв между комбинациями красок и сценическим заданием, пестрящая сцену и производящая будто бы калейдоскопическое впечатление «мозаичная манера» мазка, перегруженность деталями и лишними подробностями, отвлекающими зрителя, и, наконец, «переутонченная изощренность» декораций.[137] В этом несправедливом отзыве немало характерной для Бенуа субъективности; он интересен не оценкой творчества Головина, а перечнем недостатков, которых автор стремился избежать в собственной театральной работе.

Бенуа периода зрелости — виртуозный мастер сценического костюма. В **«Петрушке»** эскизы костюмов сделаны с подлинным проникновением в самую сердце-вину музыкальных тем, обрисовывающих тот или иной персонаж. Процесс работы художника над костюмом состоит из ряда последовательных этапов. Первый связан с точным определением общего стиля спектакля, с выбором исторической эпохи, к которой отнесено действие, и нахождением нужного угла зрения, художественной трактовки этой эпохи. (В данном случае художник сочиняет костюмы, исходя из петербургских мод 1830-х годов.)

Затем — изучение исторического материала, бытовой одежды и военной формы, гравюр и картин; несмотря на превосходное знание искусства и быта самых различных периодов, Бенуа при работе над костюмом не полагался на память, а вновь и вновь обращался к исследованию и поискам — в музеях, библиотеках и, конечно, в собственном небогатом, но тщательно подобранном собрании. Только полностью освоившись с материалом применительно к данному спектаклю, он садился за эскизы. Он разрабатывал их, приспосабливая формы исторического и бытового костюма к требованиям сцены, нередко видоизменял фасон, покрой, цвет или сочинял из элементов различных костюмов новый, обладающий большей характерностью. В его

акварелях особенности исторического костюма обычно обостряются, художник ищет максимальную выразительность общего силуэта, акцентирует ту или иную ведущую деталь. Он рисует эскизы непременно в позах, характерных для данной роли. Заметим, что для Бенуа (как для всех декораторов этого времени) не существует эскиза, сделанного безразлично к исполнителю данной партии: каждый рисунок, будь то эскиз костюма или грим, «привязан» к определенному артисту и учитывает все особенности его дарования, фигуры, лица.

Уже в эскизе костюма Петрушки — красная шапка, белая с красными пуговицами рубашка, красно-черные в клетку штаны — будущему исполнителю задан характер движения, жеста и даже мимики. В нем нетрудно разглядеть зародыш образа того «получеловеческого гротескного существа», который был затем создан В. Ф. Нижинским: *«нужно выразить его подавленность, внушающую жалость, и его старания утвердить свое личное достоинство, не переставая оставаться куклой».*[138] В эскизе забавного костюма Балерины художник словно подсказывает исполнительнице этой роли Т. П. Карсавиной трактовку образа: на рисунке глуповатая, но пленительная кукла, во многом напоминающая гарднеровскую статуэтку.

40. «Петрушка» И. Стравинского. Эскиз костюма Балерины. 1917

Голубая шляпа с белым султаном, зеленый кафтан и шаровары из золотой парчи, огромная зазубренная сабля — это Арап; в рисунке уже воплощены черты наглого довольства и «почти животной бездумности», развернутые А. А. Орловым в сильный и яркий сценический образ.

Так сделаны и костюмы второстепенных героев, всех этих

«настоящих» персонажей старого Петербурга — мужиков и баб, шарманщиков, блинщиков, кучеров, нянек с детьми, кормилиц, офицеров в бекешах, «Эпичных фрунтовиков эпохи Николая I», франтов с лорнетами, музыкантов, приставов, будочников, купца-гуляки, танцующего с цыганками («чего моя левая нога хочет!»). Эскизы эти возникли из штудирования работ петербургских акварелистов и литографов 1830—1840-х годов и, прежде всего, как об этом говорят авторские надписи, свидетельствующие об источнике, — «с Тимма», «с Щедровского». Отдельные фигуры «из толпы» на эскизах нередко соединяются в группы, создавая впечатление веселого, но чинного гулянья; среди них только три рисунка изображают «безобразников» — разбитных малых с гармонями: ведь, по утверждению художника, «как ни пьянствовали на Руси, однако все же улица имела свои правила, свое представление о благонравии и приличии».

«Петрушка» И. Стравинского. Эскизы костюмов. 1917

Особенное значение художник придает «живописной партитуре» костюмов: разрабатывая эскизы, стремится к тому, чтобы цветовое содержание каждого костюма давало возможность сочетать артистов в группы и строить массовые сцены, не только красивые по живописному пятну и пластическому ритму, но максимально соответствующие своим колоритом данному куску музыки. Художник мыслит, как режиссер. И в масленичных картинах **«Петрушки»** на балетной сцене впервые появляется не безликая городская «толпа вообще», а именно петербургская, русская, состоящая из метко очерченных типов и характерных

групп, полная жизни и убедительная в своем пестром многообразии.

В **«Петрушке»** есть черты, в какой-то степени близкие **«Павильону Армиды»**. Оживление гобелена и оживающие куклы; старый маркиз-алхимик и старый фокусник-маг; чистая и светлая любовь, любовь-мечта, разбивающаяся при встрече с действительностью, — и поэтические чувства, олицетворенные здесь в нелепой фигурке, гибнущей под хохот бездушной толпы… В обоих случаях в основе замысла лежит ситуация драматическая, хотя, конечно, по сравнению с драматургией **«Петрушки»**, **«Павильон Армиды»** выглядит всего лишь началом, первой попыткой. Но как много несхожего в этих спектаклях! Сколь многое разделяет их! Там восторженная ода Франции, Версалю, галантному веку. **«Петрушка»** прежде всего говорит о России, о петербургской площади, о веселом народном гулянье. Если в истории любви и гибели Рене де Божанси даже иносказательно не возникает проблемы конфликта человека и общества, то здесь, и в музыке, и в драматургии, и в оформлении спектакля, она приобретает трагедийное звучание, заставляя вспомнить мятущуюся, раздавленную житейской пошлостью душу Пьеро из «Балаганчика» А. А. Блока. Ведь, по словам Бенуа, в **«Петрушке»** *«проходит как в фокусе жизнь не только одного человека, но и вся трагедия столкновения жизни одного с жизнью всех»*. Между обоими спектаклями — путь, пройденный за эти годы художником. Различие то же, что между картинами 1897–1906 годов о Короле-солнце и Версале и картинами следующих нескольких лет, посвященными России.

Бенуа говорил, что **«Петрушка»** — это «балет-улица». Именно в прославлении улицы, понимаемой как средоточие жизни русского города, видел он цель и смысл работы. В статьях он не раз возвращался к мысли, что любимая им с детства улица умерла. Вместе со своими шумными праздниками, балаганами, весельем. Когда он утверждает, что *«эта смерть есть просто отражение смерти всей народной жизни»*, мы вновь встречаемся с его ретроспективными симпатиями, с борьбой за сохранение национального и народного, понимаемого прежде всего как патриархальное. Здесь сквозит свойственное художнику сентиментальное отношение к прошлому и, конечно, к старому Петербургу — то самое, что он именовал *«историческим сентиментализмом»*.

Бенуа времен **«Петрушки»** — это художник, увлеченный искусством России, поклоняющийся фольклору и сказке, лубку и народной игрушке, пропагандирующий их в статьях и книгах, а теперь с гордостью выведший русскую толпу и русскую улицу на

сцену парижского театра. Именно это, в соединении с построенной на народных мотивах музыкой Стравинского и работой Фокина, решавшего танцы в народном плане, позволило создать первый русский балет на русскую тему.

Прав Головин, говоря, что это была *«талантливая попытка создать подлинно русский, вполне национальный — как по духу, так и по формам балет».*[139]

С другой стороны, в **«Петрушке»** с наибольшей яркостью воплотились особенности и формы новой хореографии, и прежде всего новаторское творчество Фокина. Именно поэтому, по словам балетмейстера, **«Петрушка»** оказался не только *«одним из самых лучших созданий художника Бенуа»*, но также одним из образцов полнейшего осуществления фокинской реформы балета.[140]

После **«Петрушки»** интерес Бенуа к балету резко и внезапно ослабевает. Умер Серов. Ушла Анна Павлова. На смену покинувшему труппу Фокину, объявленному Дягилевым «устаревшим», приходит Нижинский. Вдобавок, Дягилев начинает формировать в Париже постоянную труппу; музыка и оформление новых балетов заказываются уже парижанам. Так начинается процесс перерождения дягилевской антрепризы. Он развивается быстро: связи с русским театром все больше ослабевают.

Бенуа хорошо видел это. Видел, что успех сезонов 1909–1911 годов возник на гребне всеобщего энтузиазма труппы, каждый участник которой сознавал, что он представляет в Париже русскую культуру. Высокая миссия пропагандистов отечественного искусства рождала вдохновение у примадонн и дирижеров, музыкантов и художников, бутафоров и статистов, сплачивала их в единый творческий организм. Силой, вызвавшей успех, *«было нечто более важное, нежели таланты отдельных лиц… Не Бородин, и не Рихмский, и не Шаляпин, и не Головин, и не Рерих, и не Дягилев были триумфаторами в Париже, а вся русская культура, вся особенность русского искусства».*[141] Когда же идея пропаганды сменяется простым предпринимательством, отношения Бенуа и Дягилева, всегда сложные, изобиловавшие взрывами неприязни с обеих сторон, обостряются до крайности. Художник тяготится своим «хозяином», его деспотизмом и жаждой славы, во имя которой тот не останавливается даже перед приписыванием себе чужих заслуг, клянет *«эти 15 лет «сотрудничанья» с Сережей, эксплуатации, доведшей меня к 41 году в состояние какого-то полного маразма, полнейшей деморализации…»*[142]

Работает он теперь у Дягилева только от случая к случаю. В 1912 году берется за оформление и постановку балетной

инсценировки «Празднества» на музыку Клода Дебюсси, где, по идее художника, перед зрителем должна была воскреснуть красочная панорама Венеции, увиденной глазами Веронезе: дож, приезжающий на празднества, устроенные вельможей; торжественные шествия венецианцев в костюмах из бархата, атласа, парчи, среди колоннад и набережных, мостов и старинных зданий… Бенуа задумал спектакль в стиле венецианской живописи XVI века. Он хотел воссоздать на сцене не только характерные для нее костюмы и архитектуру, но движения, манеры, мимику ее героев, ее колорит. На каждом из эскизов костюмов (их много — сенаторы, дож, музыканты, восточные цари) авторская надпись: «По Тинторетто», «По Тициану» и, главным образом, «По Веронезе». *«Это — 1-й сорт, — пишет Грабарь об эскизе декорации к спектаклю. — Настолько первый, что таких давно уже не бывало».*[143]

37. Венецианский праздник XVI века. Эскиз декорации к балету К. Дебюсси «Празднества». 1912

Однако постановка не была осуществлена. Дебюсси отказался внести в музыку изменения, необходимые для сценического воплощения идеи Бенуа.

К следующей работе для дягилевской антрепризы Бенуа приступает только через два года. Он оформляет на этот раз лирическую оперу Стравинского **«Соловей»** (по сказке Г.-Х. Андерсена). Постановка, носившая несколько балетный характер, отражала восхищение художника китайским искусством и

народным лубком. Спектакль открывался предрассветным пейзажем: берег моря, опушка леса, рыбак в челноке. Декорация второго акта, изображающая тронный зал в «фарфоровом дворце» китайского императора, блистала сине-белыми колоннами, мириадами голубых китайских фонариков. Заключительная сцена проходила в золотой, залитой солнцем царской опочивальне. Художник работал над **«Соловьем»** очень тщательно. Превосходные по замыслу большие эскизы костюмов тонко и внимательно проработаны.

41. «Соловей» И. Стравинского. Эскиз декорации. 1914

«Соловей» И. Стравинского. Эскиз костюма. 1914

Бенуа считал **«Соловья»** одной из самых удавшихся своих работ. Среди одобрительных отзывов прессы были статьи А. В. Луначарского, несколько раз возвращавшегося к **«Соловью»** в связи с его «чрезвычайно интересными декорациями»: *«Эта фантастическая китайщина давала какой-то совершенно особый*

живописный аккорд… но, кроме внешней живописности, Бенуа удалось еще достигнуть и эффектов психологических. Некоторые картины и некоторые эффекты света производили глубоко волнующее впечатление».[144] Однако спектакль прошел только шесть раз — дважды в Париже и четырежды в Лондоне. А несколько позднее Дягилев превратил оперу в одноактный балет, оформление которого заказал уже Матиссу: с началом мировой войны связи его труппы с родиной и русским искусством были окончательно разорваны.

Таким образом, если **«Петрушка»** завершил попытки Фокина и Бенуа в рамках дягилевской антрепризы создать новую форму синтетического спектакля, соединяющего новаторское понимание танца с цельным живописно-постановочным замыслом, то **«Соловей»** стал последней «русской» постановкой труппы. Можно было подводить итоги.

Прогрессивная художественная критика сделала это устами Луначарского.[145] Луначарский констатировал как бесспорный факт: в некоторых областях искусства Россия выдвигается теперь на одно из первых мест, давая Европе блестящие примеры для подражания. Если, по его словам, русская выставка 1906 года всего лишь открыла парижской публике глаза на своеобразие и талант наших живописцев, не оказав сколько-нибудь заметного влияния на западную культуру, то гораздо большее значение имел *«сумасшедший успех русского балета во всей Европе»*, а в области театрально-декорационного искусства русские мастера *«произвели настоящую революцию»*. С удивительной проницательностью он утверждал, что сделанное Бенуа и Бакстом, Рерихом, Юоном и Добужинским будет иметь непреходящее значение и, наталкивая на пересмотр многих старых принципов искусства, *«должно остаться в истории художественной культуры Европы в целом»*. Он оказался прав: с «русских сезонов» в театральном деле Запада начинается новый этап.

Мнение Луначарского во многом совпадает с точкой зрения Бенуа, выраженной им в ряде газетных статей под рубрикой ***«Русские спектакли в Париже»*** (то же название носит и статья Луначарского). Особенно характерна для Бенуа такая фраза: *«То, что мы показали Европе… в* **«Павильоне Армиды»**, **в «Шехеразаде»**, **в «Жар-птице»**, *в* **«Петрушке»**, *в сущности, пожалуй, и не балет в прежнем и узком смысле слова, а это как бы целая новая форма спектакля, в основании которой, однако, лежало известное возобновление традиций петербургского балета — Подобным возрождением русского балета нам не было дано заняться на родине, и поэтому, как это ни странно, мы стали*

этим возрождением заниматься для чужих, для иностранцев».[146] Мысль, выраженная в последних словах, кочует из одной статьи Бенуа в другую: отрыв от родной почвы он переживает как горькую необходимость непризнанных новаторов. И поэтому…

Гремят аплодисменты. Восторженно неистовствует пресса… Да, то, что он называл *«вторжением в Париж»*, оказалось более успешным, чем можно было предположить. Да, после «генерального наступления» имя Бенуа, этого своеобразного начальника штаба «русских варваров», разрабатывавшего основные стратегические планы почти всех «операций», приобрело европейскую известность. Хотя, конечно, и уступавшую славе «полководца» — самого Дягилева. Но если Дягилев, словно ощущая на своей голове венок триумфатора, всецело упоен победой, Бенуа принимается за поиски новых путей.

Он понимает: у Дягилева больше нечего делать. Эксперимент закончен. Ведь еще в 1911 году он написал: *«Нужен оседлый театр. Только в России, и скорее всего в Москве».*[147]

«Я себя отдаю всецело Художественному театру»

Параллельно с работой для дягилевской антрепризы Бенуа ищет для себя и для своих друзей новую театральную трибуну — на родине. Его постоянный «враг номер один» — дирекция императорских театров и, конечно, Теляковский, этот, по словам художника, *«Аракчеев русской сцены»*. Он использует малейшую возможность для печатного выстрела в эту сторону. Требует использовать таланты лучше, правильнее, смелее. Его волнует мысль о могучей силе и неосуществленных возможностях русского драматического театра. *«В настоящее время русский театр (и единственно он на всем свете) богат небывалым обилием талантов… Мейерхольд, Головин и Фокин — большие мастера, способные на великие дела… Присоедините еще к ним такую колоссальную силу, как Коровин, подумайте, сколько еще остается (благодаря оторванности дирекции от художественного мира) неиспользованными из тех, кто уже себя успел заявить в качестве изумительных театральных художников: Бакст, Рерих, Лансере, Стеллецкий, Добужинский, Сапунов, Билибин! Это ли не «grand Orchestre», это ли не позволяет считать нынешний век русского театрального дела «золотым веком».*[148]

В борьбе с театральной дирекцией Бенуа занимает крайние позиции. Он решительно, почти не допуская оговорок, осуждает все происходящее на казенной сцене, и почти всех, с ней

связанных. Даже порою слишком решительно. Другой его противник в течение ряда лет, противник слева — Мейерхольд и его условный театр. Полностью признавая режиссерский талант Мейерхольда, Бенуа не доверяет и здесь новейшим исканиям, видит в них олицетворение назревающего кризиса русской сцены.[149] Выступая против Мейерхольда, резко критикуя ряд его постановок за *«балетность»* и даже (как это ни кажется неожиданным!) за попытку создать *«иллюзию старинности»*, за так называемую *«стильность»* (речь идет о «Дон Жуане» в декорациях Головина в Александрийском театре), Бенуа отстаивает необходимые театру *«подлинное чувство жизни, искренность, правду», «живое переживание»*, наконец, *«познание жизни во всей ее сложности»* — лозунги, выдвигаемые другим крылом, прежде всего К. С. Станиславским. Для выяснения творческих позиций художника это важно. Впрочем, не менее выпукло характеризуются они именами режиссеров и актеров, с которыми Бенуа сотрудничает, которые его окружают. Их немного. Вначале, еще до «русских сезонов», это В. Ф. Комиссаржевская, затем — К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко.

К. А. Сомов посоветовал как-то А. А. Блоку перевести на русский язык полную огненного темперамента пьесу крупнейшего австрийского драматурга XIX века Ф. Грильпарцера «Праматерь». В 1908 году в переводе Блока ее ставил театр В. Ф. Комиссаржевской. В главной роли должна была выступать сама великая актриса. В качестве художника и сопостановщика режиссер Ф. Ф. Комиссаржевский пригласил Бенуа.

Среди театральных впечатлений юности именно «Праматерь», в пятнадцать лет увиденная у мейнингенцев, была для художника самым сильным: *«Спектакль, незабвеннейший в моей жизни»*. В этой «трагедии рока» многое отвечало настроениям, породившим серию Бенуа ***«Смерть»***. Вот почему с таким темпераментом сделаны декорации. Освещенный неверным пламенем свечей зал древнего родового замка Боротин, создающий жуткое ощущение надвигающегося несчастья, рокового, неотвратимого. Здесь бродит привидение — Праматерь… Полуразрушенные укрепления старинной цитадели, словно купающиеся в лунном свете. Склеп замка, прорезанный косым пучком света из окошка-бойницы… Бенуа видит в своих эскизах не картины, предназначенные для выставки, а прежде всего материал для сценического воплощения. Каждый — часть единого постановочного замысла. Они расчерчены на квадраты, испещрены условными знаками и пояснениями, адресованными режиссеру, художникам-исполнителям, осветителям: *«Части,*

помеченные + должны быть вырезаны, и за ними расставлены гробы (при невозможности сделать столько гробов, можно их написать). В среднем отверстии за решеткой стоит под двумя тусклыми лампадками (красного стекла) гроб Праматери на двух ступенях. При начале действия Яромир стоит у окошка (прорезанного), из-за которого светит луна… Писать декорацию нужно широко и сочно. Эффект освещения рассчитан на последний момент, когда появляются солдаты с факелами». То же и при работе над костюмами.

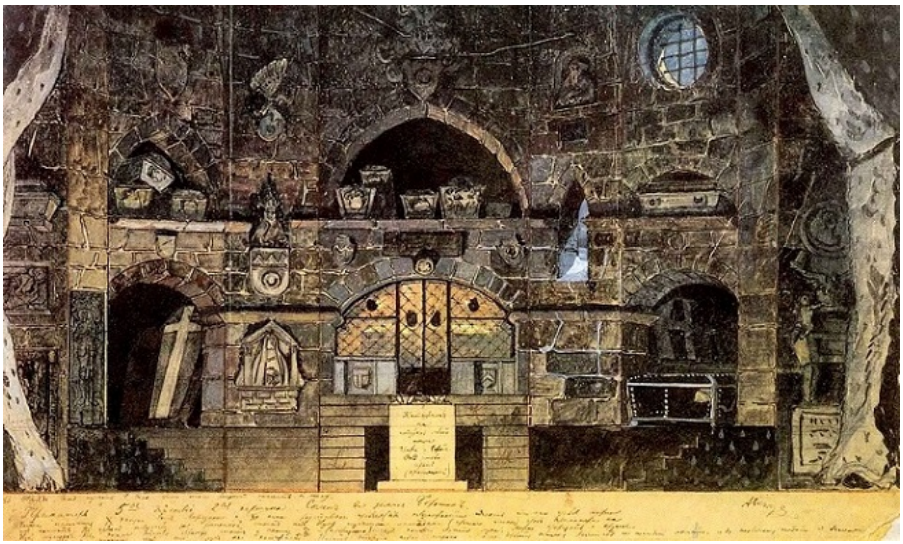
Взгляните на эскиз черного платья Берты — Комиссаржевской (актриса придавала костюму особое значение: она могла разучивать роль, только облачившись в сценический костюм, — это помогало ей с самого начала войти в образ). В подробных надписях на акварельном листе, кажется, не забыта ни одна оборка, даже складка. Эти надписи обращены к костюмерам.

42. «Праматерь» Ф. Грильнарцера. Эскиз костюма Берты — В. Комиссаржевской. 1908

Художник отлично чувствует специфику драматического спектакля. Никакой изысканности, графической узорности, с которыми нередко связывают работы мирискусников во всех областях творчества, и в частности в театре. По сравнению с оформлением хореографического спектакля здесь меньше зрелищности, живописности, цвета. Все «прозаичнее» — в той

мере, в какой драма «прозаичнее» музыки. Цель художника — не демонстрация богатства палитры, а растворение декораций в спектакле, чуткий аккомпанемент актеру, раскрытие сути, «духа» пьесы — в том именно плане «героического (может быть, даже мелодраматического) романтизма», в котором, по словам Блока, выдержана трагедия.

Эскиз декорации к спектаклю «Праматерь». 1908



Блок отозвался о работе художника с восхищением.[150] По словам близко стоявших к театру лиц, Комиссаржевская чрезвычайно дорожила талантом и мнением художника.[151]

Но Бенуа не был удовлетворен.

Может быть, главная особенность его характера и творческой личности — стремление к просветительству, насаждению культуры и вкусов, в которые он верил. Для этого мало одного или даже нескольких произведений. Художник мечтал о работе, решающей эту задачу последовательно, шаг за шагом, когда каждое новое произведение — лишь звено в широко задуманной цепи. Он не удовлетворялся одной картиной — его влекло к сериям. К последовательному развертыванию мысли стремился и в графике. То же и в театре. Ему нужен свой театр, труппа единомышленников, с которой он создаст не одну, пусть интересную и значительную постановку, а последовательный ряд спектаклей.

Ему не удалось добиться этого на казенной сцене. В какой-то мере воплощение мечты казалось возможным в дягилевском балете. Первому же опыту драматического спектакля — **«Праматери»** — суждено было стать последней премьерой или,

по выражению Н. Н. Ходотова, *«прекрасным аккордом смерти интереснейшего театра исканий»*.[152] Театр закрылся, и Комиссаржевская уехала на длительные гастроли в провинцию.

Но Бенуа повезло. На творческом горизонте художника появился новый союзник — Московский Художественный театр.

В истории МХТ назревал новый этап. Теоретическая разработка основных принципов «системы Станиславского» завершалась. Теорию нужно было проверить. Это выдвигало новые задачи перед всей труппой. Новые требования предъявлял Станиславский и к художникам: театр перерос своего постоянного декоратора — В. В. Симова. Нужны были новые люди, мастера, способные внести свежую струю в оформление первых, в значительной мере экспериментальных спектаклей, задуманных уже «по системе». И в конце 1908 года Станиславский и Немирович-Данченко предпринимают решительные шаги к сближению с «кружком А. Н. Бенуа»; так Станиславский неизменно называет этот «сплоченный кружок, состоящий из лучших и наиболее нужных для нас художников».

«В одну из поездок в Петербург, — рассказывает он в книге «Моя жизнь в искусстве», — *мы познакомились с кружком А. Н. Бенуа, одного из основателей выставок «Мир искусства», которые были в то время передовыми… Петербургские театры также не обходились без помощи, советов и работ этой группы художников, что дало им хорошую практику и опыт. Они лучше многих других знали декорационное и костюмерное дело театра. Эта группа казалась нам наиболее подходящей для наших требований»*.[153]

Тогда же (февраль 1909 года) Бенуа публикует в газете «Речь» статью **«Участие художников в театре»**. Излагая свои взгляды на декорационное дело в России и задачи театрального живописца, он всячески подчеркивает грандиозное значение деятельности Станиславского и его театра для русского искусства. Между тем, оговаривается критик, *«декорационная часть Художественного театра поставлена плохо»*.[154] Станиславский соглашается: на следующий же день после прочтения статьи он предлагает «кружку А. Н. Бенуа», не откладывая, договориться о творческом союзе.[155]

Первым детищем творческого содружества мирискусников с Художественным театром становится спектакль **«Месяц в деревне»**.

Начало казалось многообещающим. Живописные задники, сменившие традиционные для МХТ строенные и обычно аскетические по цвету декорации, были исполнены Добужинским превосходно. Но Станиславскому особенно хотелось привлечь к работе Бенуа — он следил за его книгами и статьями, любил его

как декоратора. И, не скрывая этого, преклонялся перед разносторонностью и эрудицией художника: *«Широкая и всесторонняя образованность А. Н. Бенуа во всех областях знаний и искусства заставляла дивиться тому, что способны вместить в себя человеческий мозг и память. Он обогащал своих друзей всевозможными сведениями и знаниями и, точно ходячий энциклопедический словарь, отвечал на все их вопросы. Сам первоклассный художник, он умел окружить себя подлинными талантами».*[156]

Переговоры о работе Бенуа в МХТ начались весной 1909 года. Конечно, в этом случае речь шла не просто о приглашении декоратора. Вторжение художника в смежную область — в область режиссуры — было неминуемым. Станиславский хорошо понимал это. Что же касается Бенуа, то, окрыленный открывающейся перспективой, он мечтал о работе, совмещающей обязанности декоратора с активным участием в самой постановке.[157] Однако прошло несколько месяцев, пока художник предложил в качестве первого опыта постановку ***«Мольеровского спектакля»,*** включающего три пьесы: **«Мнимый больной»**, **«Брак поневоле»**, **«Тартюф»**. Выбор характерен: Бенуа превосходно знал, любил и почитал Мольера. И хотел, чтобы именно этот крупнейший комедиограф французского XVII века стал его «крестным отцом» на новом пути: художник шел в МХТ со своей темой, своим драматургом, своей эпохой.

Декорации и многочисленные эскизы костюмов к **«Тартюфу»** выполнены Бенуа легко и быстро, с виртуозной уверенностью.

«Тартюф» Ж.-Б. Мольера. Эскиз декорации. Комната. 1912

45. «Тартюф» Ж.-Б. Мольера. Эскизы костюмов Оргона и госпожи Пернель. 1912

Но на какое-то время спектакль откладывается: заболевший Станиславский не хочет отказываться от совместной работы с художником. *«Первую работу с Вами я никому не уступлю…»* И подписывается: *«Самый восторженный Ваш почитатель».*[158] А затем, уже в Москве, в ходе репетиций выясняется, что Бенуа деятельный режиссер. Станиславский и Бенуа быстро находят общий язык. Устанавливают близость взглядов и творческих принципов. Они довольны друг другом. В одном из писем Леонида Андреева рассказывается, что Бенуа искренне называет себя учеником Художественного театра. Действительно, он смотрит на Станиславского как на «пример прирожденного театрального деятеля» и в то же время «учителя», открывшего ему на многое глаза и укрепившего в «поисках живой правды». Станиславский не может нахвалиться своим сопостановщиком. *«Бенуа оказался очаровательным*, — пишет он В. В. Лужскому в сентябре 1912 года. — *Он слушает, охотно идет на всякие пробы, переделки и, видно, хочет понять секреты сцены. Он прекрасный режиссер-психолог и великолепно и сразу схватил все наши приемы и увлекся ими. Очень трудолюбив. Словом, он театральный человек».*[159] *«Бенуа мне нравится»* — вторит ему Немирович-Данченко.

В **«Браке поневоле»** Бенуа — Немировича и **«Мнимом больном»** Станиславского — Бенуа (**«Тартюф»** не увидел сцены — не позволили растянувшиеся размеры спектакля) бурно кипела жизнь, то зажигающе веселая, то драматичная, то омерзительно ханжеская. Будничная, полная непосредственного ощущения живого быта жизнь героев Мольера. Выполненные в подчеркнуто жанровом плане, декорации изобиловали красноречивыми деталями. Скромные по живописи, словно опасающиеся «подавить актера».

Но декорация здесь — не только фон. Она должна помочь актеру «войти в образ», должна создать на сцене такую атмосферу действительной жизни, когда чувства, переживания, слова рождаются естественно и искренне. Этого требовала «система Станиславского».

Тихая улочка. Небольшие каменные дома. Один из них — дом Сганареля. На стене — голубая афиша *«Manage force».* Простой, лишенный украшений каменный фонтан…

43. «Брак поневоле» Ж.-Б. Мольера. Эскиз декорации. 1913

Этот уголок старого Парижа в **«Браке поневоле»** полон приглушенных тонов, нежно переливающихся красок. Естественно и живописно выглядят на этом скромном фоне, оживляемом робко прорывающимися лучами солнца, фигуры актеров. Грузный буржуа в синем костюме и красных чулках, с пунцовым геморроидальным носом — Сганарель, глупый ханжа Марфуриус, нервный и склочный «философ Панкрас», лукавая девушка под красным зонтом — Доримена, веселая цыганка в пестром рубище… Цветовая гамма насыщенных красками костюмов (их эскизы сделаны с удивительной легкостью и графической остротой) рассчитана на последовательное чередование и сочетание ярких пятен на фоне нежно спокойных тонов задника.

«Брак поневоле» Ж.-Б. Мольера. Эскизы костюмов. 1913

И хотя каждая мелочь тщательно взвешена и приведена в

соответствие со стилем и эпохой, здесь нет реставрации придворного спектакля времен Мольера. Декорации и костюмы помогают актерам жить полнокровной сценической жизнью, помогают создать атмосферу трогательных бытовых подробностей и неподдельного очарования.

Впрочем, сам художник **«Браком поневоле»** не удовлетворен. Он внимательно присматривается к спектаклю, придирчиво изучает и анализирует ошибки. Он стремится извлечь уроки для дальнейшей работы, и на листке, сохранившемся в его личном архиве, бегло записывает:

«Недостатки постановки Мольера и на будущее. Общие замечания:

§ 1. Декорации: слишком большой реализм, слишком много бутафории, проще краски большими плоскостями.

§ 2. Костюмы: избегать белого или все строить на белом; избегать черного, избегать матового материала в темных тонах; необходимость в деталях: пуговицы, ленты, кружева играют огромную роль, почти большую, нежели фасоны. Гримы определеннее. Склонность у актеров к ровной замазанности лица и избегание «пятнистого» грима — между тем надо на нем настаивать, он единственно театрален..»[16]

«В спектакле «Мнимый больной», — рассказывал Станиславский, — *мы добивались дать рисунок внутренних переживаний, «внутреннюю партитуру», которая может быть основана только на самых естественно-натуралистических, в смысле натуральности, переживаниях».* Спальня Арганов — небольшая комната с серыми стенами и дощатым потолком. Плотно закрыты окна. В камине — огонь… Главное здесь — большие красные альковы, где величаво стоят просторные кровати с множеством перин. Повсюду лекарства и всяческая аптечная посуда — бутылки, тазы, реторты, пробирки, грелки, целые батареи приспособлений для клизм. Они на столе и на полках, над камином, в специальном шкафчике, над дверью. Даже навершия над альковами похожи на колбы. Художник создает настроение, необходимое спектаклю, не трансформируя форму, не прибегая к парадоксальности. Гротеска нет. Улыбку вызывает лишь обилие лекарств, да и бережность, с которой они расставлены. Сочетанием приглушенных, каких-то поблекших красок и игрой света художник добился почти физического ощущения спертости, затхлости воздуха в этой комнате, словно пропитанной запахами компрессов и примочек, клеенки и чуланчика с овальным окошком, в который время от времени спешно отправлялся Арган.

44. Комната Аргана. Эскиз декорации к комедии Ж.-Б. Мольера «Мнимый Больной». 1912

Комната Аргана полна бытовой характерности, «обжитости». Комната, в которой не играют, а именно живут. Такое впечатление усиливается благодаря множеству предметов обихода, «населяющих» ее. Различные весы, коробки, узелки, штофы, сундук, грелки, половая щетка, лопата, зеркальце, звонок, подсвечник битой меди, с которым Арган ходит в нужник, стульчак, глиняный горшок — все это сделано по специальным рисункам художника. Трудно представить себе более естественную обстановку для опустившегося, испуганно ушедшего в созерцание своих недугов, обрюзгшего и неряшливого человека с бледно-розовым лицом, проводящего половину жизни держась за живот. Таким предстает «мнимый больной» на одном из рисунков — голова и шея повязаны канаусовым платком, теплая кофта, короткие бархатные панталоны, сваливающиеся шерстяные чулки. Сопоставление этого эскиза костюма с известными фотографиями, запечатлевшими Аргана — Станиславского, показывает не только пластическую точность предложенного художником решения роли, но также силу его воздействия на образ, созданный актером на сцене. Так художник помогает актерам войти в образ, а режиссёру — проверить свою систему. Бесспорно: в том, что роль Аргана стала высшим актерским достижением Станиславского — немалая заслуга его сопостановщика и художника спектакля.

47. «Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера. Эскиз костюма Аргана — К. С. Станиславского. 1912

Особенно большой простор фантазии Бенуа давали финальная интермедия и апофеоз. (Не эти ли возможности и привлекали его в первую очередь в «Мнимом больном» — не просто комедии, а комедии-балете?) На сцену врываются юноши в

зеленых костюмах с красными полотнищами, и, словно по мановению волшебной палочки, обжитая комната исчезает, а на ее месте появляется огромный, залитый светом зал с мраморными бюстами великих медиков на высоких постаментах, под которыми торжественно восседают, в париках и черных мантиях, светила науки; разыгрывается шутовская, ошеломляющая глаз феерическими сочетаниями цвета церемония возведения Аргана в докторский сан. Здесь все остроумно и весело: амуры с серебряными крыльями, в жабо, высоких докторских шляпах и передниках, с огромными клистирами, напоминающими орудия пыток; в самом центре — из золота и серебра — парадный клистир…

46. «Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера. Эскиз декорации. 1912

«Мольеровский спектакль», выглядевший веселым праздником красок и смеха, представлял собой новый этап в жизни Художественного театра. *«Голова шла кругом от всего того яркого и красивого, что дал в своей постановке, в своих стильных декорациях А. Бенуа, от всего того примитивно комедийного и внутренне сложного, невероятного и художественно правдивого, забавного и умного, что давали нам Мольер и его исполнители со Станиславским во главе».* Эти слова историографа МХТ Л. Я. Гуревич передают отношение публики к спектаклю и в Москве и на петербургских гастролях. *«Рядом со Станиславским герой вечера — А. Бенуа»*, — так писали газеты о «не только безупречных, но и великолепных декорациях». Пресса отмечала сильное влияние Бенуа на режиссуру Художественного театра.

46. «Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера. Эскиз бутафории.

Эскиз костюма хирурга. 1912

Мнение критики было единодушным: *«Союз Художественного театра и Бенуа дал великолепный результат».*[161]

В театре подумывают теперь о более прочном закреплении союза. Немалое значение имели и уроки «Парижских сезонов», окончательно убедившие руководителей МХТ в необходимости поисков новых путей в области декорации. В этом смысле характерна запись Немировича-Данченко после генеральной репетиции **«Петрушки»** в Париже: *«Прошел балет. И взгрустнулось мне. Отстал я. Отстали мы. По-моему, так: с нервом, смело, с талантом… Хорошо в смысле красок».*[162]

Переписка Станиславского с Бенуа становится все оживленнее. В ней — множество размышлений о совместном творчестве, в частности в связи с идеей художника о возрождении импровизационного театра *commedia dellarte*, но в чисто русском варианте, и о постановке в таком духе пьес Гольдони и Мольера. Обсуждается вопрос о постоянной службе Бенуа в Художественном театре, о создании специальной макетной мастерской, лаборатории, которая под его руководством займется экспериментальной работой. Наконец, 3 апреля 1913 года, в ответ на официальное предложение Немировича-Данченко о «содиректорстве», Бенуа пишет большое письмо. Соглашаясь, он

обещает отказаться от работы во всех других театрах. Этот своеобразный Рубикон означает, что он решается уйти и от Дягилева: он складывает у порога МХТ самое дорогое, то, с чем до сих пор связывал лучшие надежды и мечты. Впрочем, он оговаривает свое право делать в три года один спектакль для дягилевской антрепризы (он имеет в виду **«Соловья»**, о постановке которого в это время просит Стравинский). Подумывает даже о переезде на постоянное жительство в Москву, считая это необходимым, как он пишет Немировичу-Данченко, *«если иметь в виду не «украшение», а «обновление» театра, искание новых путей (Ваши мечты об опытах, о лаборатории)».* Мысль о Художественном театре ему так дорога, возможность систематической и последовательной экспериментальной работы в нем кажется таким реальным воплощением давнишней мечты о своем театре, театре единомышленников, что он согласен на любые жертвы — *«в любом случае я себя отдаю всецело Художественному театру».* Он принимает на себя широкий круг обязанностей: *«1) я самостоятелен в смысле плана, художника постановки, декораций и костюмов, но при работе с актером — с помощью настоящих режиссеров, ставлю в год «один спектакль». 2) Принимаю участие во всех других постановках в качестве советчика и в качестве арбитра но всем вопросам «пластической стороны». 3) При этом я руководжу всеми приглашенными или состоящими при театре художниками».*[163] >

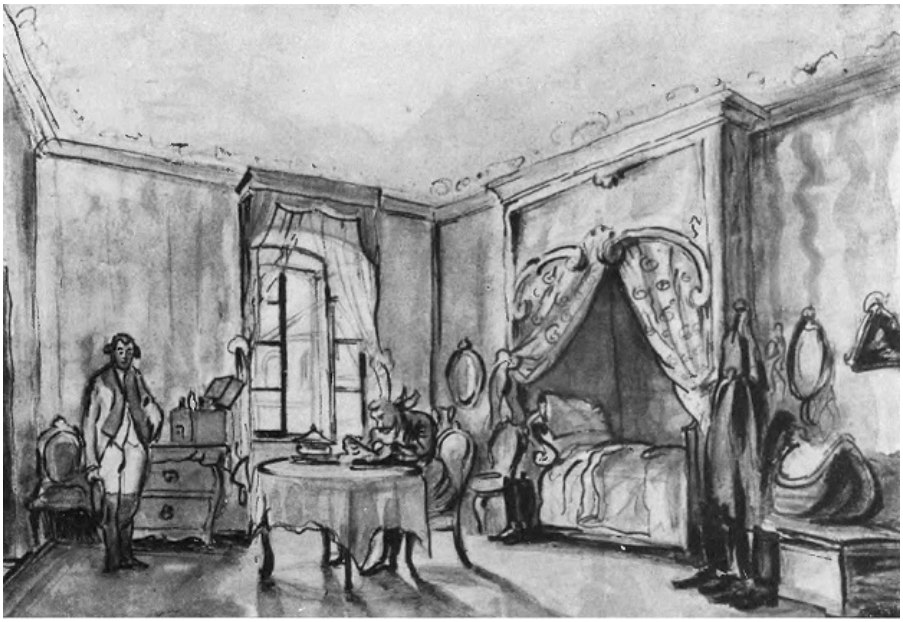
Так возник триумвират — Станиславский заведовал режиссурой, Немирович-Данченко — репертуаром, а Бенуа — художественным оформлением спектаклей. Бенуа принимал активное и заинтересованное участие во всей жизни труппы. Немирович-Данченко советовался с ним как с членом дирекции и режиссерского совета по всем важным вопросам, включая репертуарные. *«Бенуа был в Художественном театре «царем и богом»,* — рассказывает И. Н. Берсенев. — *К его мнению все прислушивались, тем более, что у К. С.* [Станиславского] *была такая черта в характере, что если уж он доверял, то доверял беспредельно».*[164] В течение последующих трех лет Станиславский выступал в неизменном сотрудничестве с Бенуа — художником и режиссером. Превосходный плод этого совместного творчества — постановка комедии Гольдони **«Хозяйка гостиницы»** (1913–1914).

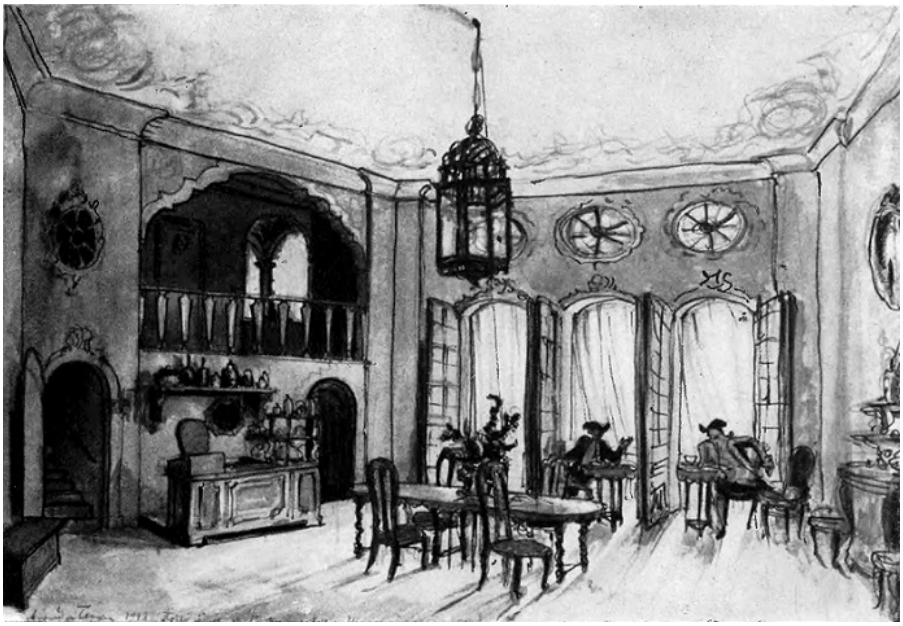
На этот раз Бенуа занимается режиссурой еще активнее. Судя по репетиционным журналам, он присутствует на большинстве репетиций, участники которых вспоминают, как порою работа надолго задерживалась лишь потому, что «на какой-то вазе в самой глубине сцены недорисован какой-то цветочек». Он

поглощен спектаклем, влюблен в театр и в Станиславского с его поразительно серьезным подходом к творчеству. В глубокой старости он тепло вспомнит эти 125 репетиций — *«того требовала обязательная тщательность постановок в МХТ»*.[165]

Бенуа редактирует перевод. Перечеркивая название пьесы «Трактирщица», вписывает: **«Хозяйка гостиницы»**. Это не просто уточнение, а формулировка замысла спектакля: пьеса привлекает его возможностью показать старую Италию (*«я постараюсь дать типичную Италию XVIII века»*), а как художнику ему интереснее не бедный трактир где-то на окраине Флоренции, а *«опрятная и приятная гостиница для знатных постояльцев»*.[166] Так вместо трактира на сцене возникает подобие палаццо, с солнечной, богато убранной и уютной столовой, где меблировка «буржуазная, но изящная», с комнатой кавалера, украшенной большим альковом, с изысканным интерьером в сцене пира графа Д'Альбафорито с комедиантками. А в последнем действии вместо убогого чердака — терраса или, по выражению Бенуа, *«комната Мирандолины с большим венецианским окном и видом на Флоренцию — ясный вечер»*. В подобной трактовке пьесы немало спорного: вместо простонародной комедии, вместо лубка и окраинной улицы — XVIII век Бенуа, лукавый и добродушный, улыбчивый, с пудреными париками и треугольными шляпами, Италия, которую один из современников охарактеризовал так: «Утром — месса, после обеда — карты, а вечером — любовь».

48. «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони. Эскизы декораций. 1913





Станиславский, однако, всячески одобрял эту работу художника. *«Чудесные декорации»*, — говорил он. Действительно, талант Бенуа внес в спектакль много воздуха, света, жаркого солнца Италии. Спектакль был по-настоящему театрален. Безусловно, художнику удалось создать отличный фон для страстных и темпераментных героев Гольдони.

Чтобы сегодня понять и ощутить силу воздействия этого

«фона» на актеров и зрителей, недостаточно представить себе характер декораций и изумительно рассчитанную «живописную партитуру» костюмов. Гримы всех действующих лиц, каждая деталь обстановки и быта, любая бутафорская мелочь были продуманы, прорисованы во всех подробностях. Стоит пересмотреть эскизы бутафории, чтобы увидеть, с какой любовью, с какой тщательностью художник воссоздает на сцене жизнь: каждый из героев пьесы снабжен множеством характерных для него предметов. У кавалера Риппафрата — две разные пары больших сапог, кожаная сумка и шпага по специально разработанному рисунку (*«очень тертые ножны, лезвие наполовину сломано»*). У графа Д'Альбафорито — карманное зеркальце с миниатюрой, лорнетка (*«в которую он смотрит на Мирандолину, когда идет по помосту»*), карманная щетка. У каждого свои палки с набалдашниками, табакерки, часы, даже носовые платки особого рисунка. У каждой из женщин туфли характерного фасона, пудреница, помадница, пуговицы… Специальные рисунки для блюда под курицу, для блюд под рагу, яйца, шоколад… Эскизы разных рюмок — для ликера, бургундского… Ничто не забыто. Всю эту массу бутафорских предметов обихода, как отдельные фразы в большой поэме, Бенуа умеет «зарифмовать» друг с другом и соединить в слитный пластический образ. Он стремится к единству стиля, к соответствию образа спектакля определенной исторической эпохе. Впечатление художественной цельности возникает на прочном фундаменте стилистического единства деталей.

В спектакле играли отличные артисты. Он получился веселым и эффектным. Великолепный комедийный образ создал Станиславский — кавалер Риппафрата. Роль Мирандолины стала высшим достижением О. В. Гзовской. И все же критика отмечала в этом «бенефисе Бенуа» главным образом зрелищную сторону: «*Пять картин «Трактирщицы» — это, прежде всего, пять побед художника А. Бенуа. Затем Это пять побед бутафории, которая создана опять-таки по рисункам А. Бенуа. Потом это пять побед костюмера (костюмы по рисункам А. Бенуа). Пять раз вас гипнотизируют: вы верите в эти старые, настоящие стены, на которых время наложило такую несомненную печать, верите в этот настоящий пол, сложенный из каменных плит; верите во все ходы и переходы, в галереи, чердаки, в тысячи доподлинных мелочей. Вы знаете, что все пять показанных вам помещений — помещения одного дома. Открывают ставни, и врывается то самое солнце, которое слепило ваши глаза в Италии; открывают дверь — вы видите расстилающийся город…*»[167]

(Спустя многие годы Немирович-Данченко пришел на

репетицию этого спектакля, возобновлявшегося Н. Н. Литовцевой. Он был разочарован игрой актеров.

И, обобщая впечатления, написал знаменательную фразу, упрекавшую исполнителей в том, что созданные образы *«не стоят тех великолепных костюмов, которые они надевают»*. И лестный для художника вывод: *«Надо доработать до права на Бенуа — Станиславского»*.)[168]

«Хозяйка гостиницы» появилась в МХТ в сложное для театра время исканий, которые в предвоенные годы нередко оказывались не только мучительными, но и безуспешными. Именно тогда готовился спектакль по ремесленной пьесе И. Д. Сургучева «Осенние скрипки» и мистическая, вызвавшая множество споров «Будет радость» Д. С. Мережковского.

Отношение Бенуа к подобной драматургии определялось приверженностью к традициям мировой классики. В высшей степени показательны слова художника о Мережковском, которого он именует теперь *«чудовищным маргарином»*, решительно возражая против постановки его пьесы: *«Он меня уже больше не обманет (говорю так, ибо годами он водил меня за нос; прошел через это).. -Это все одна сплошная ложь»*.[169] В период тяжелого репертуарного кризиса, когда русскую сцену заполняли бульварно-обывательские, натуралистические и символистские пьесы, а критерии художественного качества все чаще подменялись погоней за модой, Бенуа сохранял верность высокому искусству ушедших эпох, воплощением которого для него были творения Мольера, Гольдони, Пушкина.

Когда на афише МХТ появились названия «маленьких трагедий» А. С. Пушкина — «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы», — это прозвучало как манифест театра, возвращающегося к большой драматургии. Недаром Станиславский всячески подчеркивал принципиальное, общественное значение ***«Пушкинского спектакля»***.

Постановка готовилась долго и тщательно (еще в марте 1913 года «Русские ведомости» опубликовали статью Брюсова, посвященную «Маленьким трагедиям» Пушкина и будущему спектаклю; премьера же состоялась через два года, уже в самый разгар мировой войны). Объяснение этому следует видеть прежде всего в огромном значении, которое придавали руководители театра новой постановке. Да и в сложности задачи — ведь опыт МХТ в сценическом воплощении пушкинской драматургии был невелик: первый и единственный раз театр обратился к Пушкину в 1907 году, когда Немирович-Данченко и Луженин ставили «Бориса Годунова» (художник Симов). Теперь режиссура была в руках всей руководящей тройки — Станиславского, Немировича-

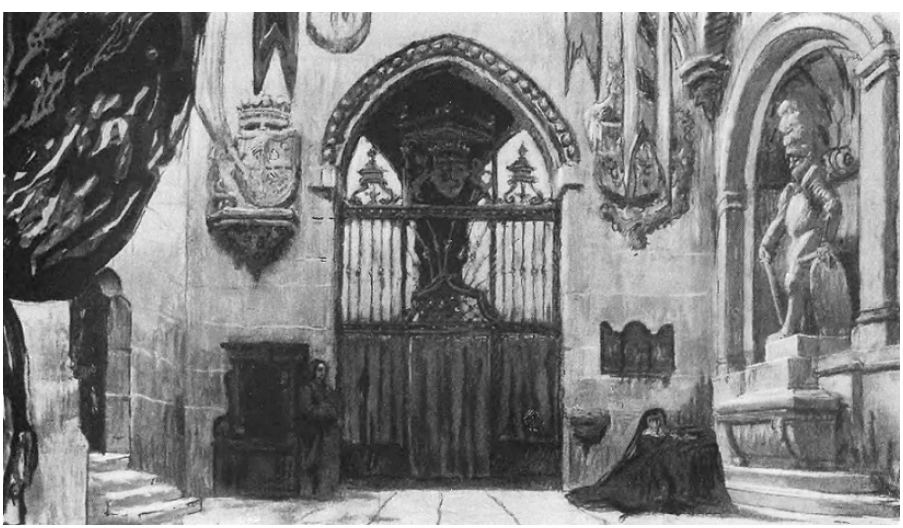
Данченко и Бенуа. Среди исполнителей были лучшие актеры театра.

Когда смотришь на эскизы декораций и сценических костюмов к ***«Пушкинскому спектаклю»***, они кажутся выполненными с продуманностью и тщательностью, удивительными даже для Бенуа. Впрочем, это естественно для художника, как он, влюбленного в Пушкина.

50. «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина. Эскиз костюма (Сальери — К. С. Станиславского. 1914

К тому же Бенуа, как и вся труппа, был увлечен задачей и хорошо знал, какие надежды связываются с этим спектаклем. Интерьеры **«Моцарта и Сальери»** (комната Сальери и трактир) он решал в жанровом плане, как и вид из окна, открывающийся на узкую улочку пасмурного городского предместья; все это выразительно характеризует место и время действия: Вена, годы 1780-е. Декорации к **«Каменному гостю»** задумал суровыми и величественными: маленькое кладбище у древних стен Мадрида, камни надгробий, силуэты вонзающихся в желто-кровавый закат кипарисов и вдали рдеющие в лучах заходящего солнца башни монастыря… Мрачные стены собора, огромная мраморная гробница с гигантской статуей командора… Во всем этом есть и настоящая театральность, и тонкое понимание старинной легенды о Доне Гуане, и неизменное для Бенуа ощущение истории — его **«Каменный гость»** порожден образами старой Испании, взлелеян классическим испанским искусством.

49. «Каменный гость» А. С. Пушкина. Эскиз декорации. 1914



Но, пожалуй, наиболее сильным среди эскизов к ***«Пушкинскому спектаклю»*** является эскиз для **«Пира во время чумы»**. Над ним художнику пришлось биться особенно долго, пока на одном из альбомных листов, рядом с бегло набросанным вариантом декорации, ее деталями, а также схемой планировки сценического пространства не появилась надпись: *«Наконец попал на удачное решение проклятой задачи — декорации «Пира во время чумы».*

Подготовительные наброски к спектаклю МХТ «Пир во время чумы». 1914

Узкая улочка, нависающие над ней выступы домов, огромные аркбутаны, подпирающие каменные стены собора, на первом плане — заставленный снедью пиршественный стол, окруженный гостями. Пир шел целую ночь. Теперь на столе догорают свечи, а в небе проступают первые краски утренней зари… Изображая этот уголок «старой Англии», художник пытается выразить ужас опустошающего бедствия, внезапно нагрянувшего на богатый, оживленный город и резко остановившего, сковавшего только что бурную уличную жизнь. Мотив рисунка **«Оргия»**, открывавшего графическую серию 1907 года ***«Смерть»***, превращается здесь в образ страшного «чумного города», веселящегося перед неминуемой гибелью (в спектакле время от времени по небу проносилась зловещая «колесница смерти»). В этом образе — отражение пацифистских переживаний художника, связанных с мировой войной, грозящей, по его убеждению, уничтожением всей европейской цивилизации. Перекличка с современностью видна в эскизе, несмотря на то, что художник строит рассказ, ни на мгновение не забывая о Хогарте. Эскиз этот (он выполнен в нескольких вариантах) — одно из высших живописных

достижений Бенуа. Излюбленная им техника — сочетание акварели и гуаши, пастель, тушь и карандаш создают тона и переходы большой выразительности, глубины: серо-черные, с вспышками кроваво-красного цвета, они сплетаются в таинственно-трагический, напряженно-нервный живописный образ.

«Пир во время чумы» А. С. Пушкина. Эскиз декорации. 1914

Вернемся, однако, к спектаклю, премьеры которого с таким нетерпением ожидала труппа, как, впрочем, и вся театральная Москва. Декорации встречались привычным громом аплодисментов. Но сразу же стало ясно: это провал. Бурные споры, возникшие на премьере, перешли на газетные страницы. Пожалуй, никогда прежде не было такого единодушия со стороны театральной критики: против спектакля ополчились даже верные друзья театра. Искали виновника. Одни прямо указывали на Пушкина, вспоминая его «несценичность». Другие — их большинство — бросали обвинения исполнителям. Третьи упрекали режиссуру. Немало спорили и о художнике: часть рецензентов считала декорации великолепными, другая — великолепными, но излишне громоздкими, а находились и такие, что видели именно в их «чрезмерном реализме» источник неудачи.

Думается, однако, что главную причину следовало искать в другом: в ложном пессимистическом замысле постановки. Ошибочной была сама попытка прочитать «маленькие трагедии» как отвлеченную «трилогию смерти» — о борьбе и

кратковременности победы, завершающейся проклятием и гибелью победителя (**«Каменный гость»**), о душевной драме людей, стоящих на пороге смерти (**«Пир во время чумы»**), наконец, о смерти гения, в которой с особой силой чувствуется беспощадный, не знающий исключений закон природы, и в то же время «трагическая красота смерти». Со сцены веяло мраком и безысходностью неотвратимой гибели. А за стенами театра шла тяжелая, кровавая война… Не это ли и предрешило исход встречи спектакля со зрителем?

Впрочем, работа художника тоже была уязвима. Колонны по сторонам сцены и тяжелые складки парчи, обрамляющие весь спектакль, декорации и костюмы подавляли актеров. «Фон съел действие», — отмечали рецензии. «Мудрено ли, что пушкинского текста не слышно?» — вопрошали газеты. «Натуралистическая постановка» — уничтожал Бенуа Мейерхольд, упрекая декорации в тяжеловесности, в загромождённости сцены бытовыми деталями. Не то, оторвавшись от актеров, забыв о них, Бенуа создал слишком сильный, выразительно-монументальный фон, поглощавший действие, мешавший пушкинскому слову, не то актерам не удалось подняться до художественного уровня декораций. Трудно сказать. Но важно, что одной из причин провала в самом деле было отсутствие художественной цельности спектакля — противоречие между работой художника и актерской игрой было наглядным: *«художник Бенуа положил на обе лопатки режиссера Бенуа, а вместе с ним и первоклассный актерский коллектив МХТ».*[170]

Бенуа переживал неудачу спектакля у публики очень болезненно. Ему, с его всегдашней щепетильностью, казалось, что во всем виноват только он. Какое-то время он сомневается, размышляет: ему но-прежнему дороги и близки искания театра, он уже привык к нему, считает его «своим», и все же дальнейшая работа кажется ненужной, невозможной. Сперва в ответ на письма Станиславского он находит вежливые и нерешительные отговорки, ссылается на сложности военного времени, на занятость заказом по декоративному оформлению интерьеров строящегося Казанского вокзала, чтоб оправдать свои сомнения в целесообразности дальнейшей работы в театре.[171] Ему жаль расставаться со Станиславским, с трупной, со своей мечтой. И все же…

«Существует обычай, заставляющий полководца, по плану которого велось сражение, подать в отставку в случае проигрыша битвы. — Это случилось с баталиями Пушкинского спектакля и в Москве и в Петербурге. Я «ответственный полководец», и я считаю своим долгом подать в отставку». Это написано летом 1915

года.[172]

Его совесть чиста. Он взял на себя вину. Теперь надо думать о чем-то новом, не менее интересном, чему можно было бы тоже «отдаться всецело». А Художественный театр? Красивый, бурный, хоть и не слишком длительный «роман» с ним остался позади.

Мечта художника вновь не сбылась.

Пейзажи. Иллюстрации. Картины «русской серии»

Бенуа вел дневник. Каждый день записывал все, что произошло, мысли, переживания, встречи с людьми и столкновения с ними. Он говорил, что даже «фельетоны» в «Речи» не что иное, как личный «дневник в письмах». Действительно, из его статей можно узнать не только о течении художественной жизни России, но также о настроениях, сомнениях, надеждах автора. Склонность к фиксации впечатлений на бумаге, к их анализу — немаловажная особенность его натуры. Такая «автобиографичность» проявляется и в художественном творчестве.

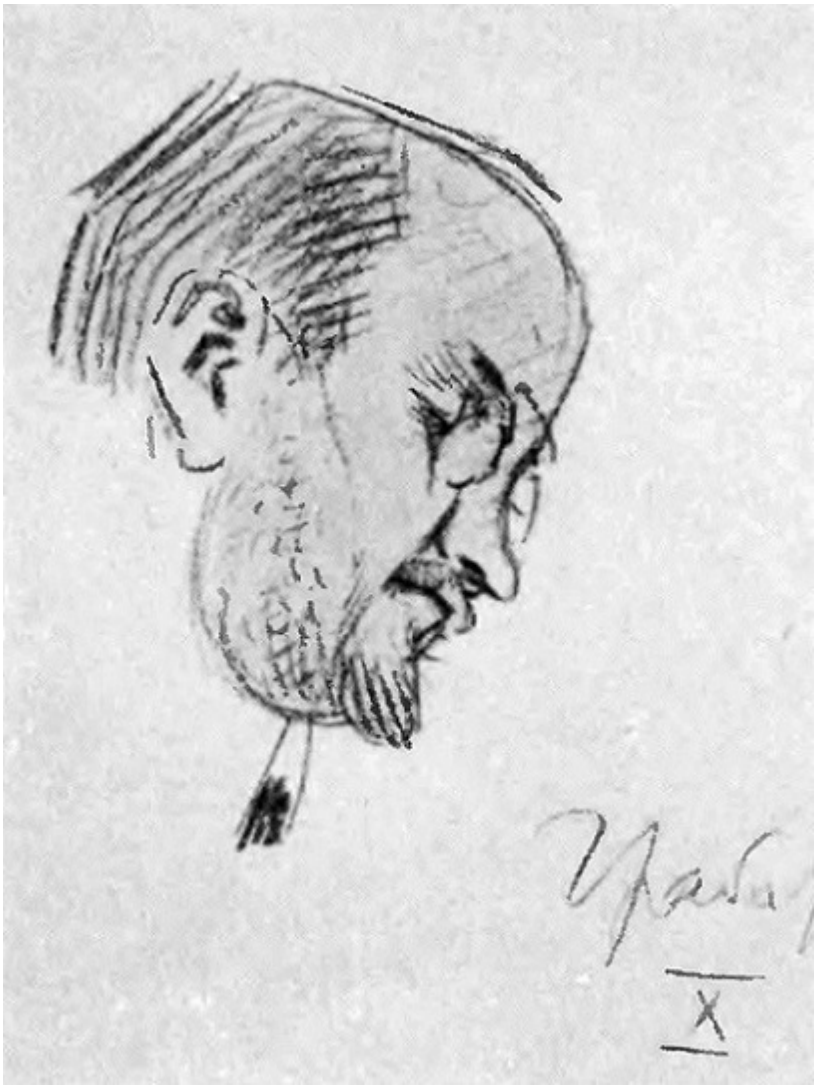
Его непременные спутники — карманные альбомы, блокноты, записные книжки. Рядом с деловыми записями и различными адресами на их страницах — бесчисленные, почти моментальные наброски. По ним можно проследить события жизни художника, тот или иной эпизод биографии; как хорошо они дополняют его ежедневные заметки! Он не был портретистом и, скептически относясь к своим возможностям схватить и передать портретное сходство, не претендовал на это звание. Но здесь, в альбомах, — множество портретных зарисовок: члены семьи, друзья-художники, писатели, артисты.

Идёт собрание. В руках Бенуа блокнот. Карандаш оставляет на бумаге легкие, прерывистые линии. Еще несколько сильных штрихов, более жирных — и перед нами голова дремлющего Дягилева. Характерная сосредоточенность Грабаря. Попыхивающий папиросой Нурок… В гости к художнику зашел Бакст. Сел на диван. Завязалась беседа. Таким, вслушивающимся, он и изображен на листке блокнота. Вот поет Л. В. Собинов: «Я Лоэнгрин, святыни той посол…» Балетмейстер Фокин. Художница Остроумова-Лебедева. Станиславский на репетиции. Ремизов на заседании «Сатирикона». Рисующий Кустодиев. Добужинский, набрасывающий в альбом горный пейзаж в Италии. Композитор Черепнин за роялем. А вот небольшая компания во главе с Морисом Равелем присела отдохнуть во время прогулки. В этих беглых рисунках — целая галерея людей, с которыми художник

дружил, спорил, просто встречался на дорогах искусства.

Зарисовки из альбомов 1907–1914 гг.

53. И. Грабарь. 1908



54. С. Дягилев. 1907

55. А. Нурок. 1907

56. Л. Бакст. 1908

57. К. Станиславский. 1913

58. Б. Кустодиев. 1913

59. Н. Ремизов. 1913

60. Л. Собинов. 1908

61. На прогулке
(М. Равель, Н. И. Павловская, жена, дочь и сын художника). 1914

62. М. Добужинский. 1911

Наброски Бенуа не выставлял и не опубликовывал. Он делал их для себя, по той же причине, по которой вел дневники. Потому

что не мог их не делать. Рисование стало привычкой, второй натурой. Теперь, пересматривая альбомы, блокноты, записные книжки, отдельные листки, рассеянные по архивам и музейным хранилищам, мы видим их впервые. Далеко не все удачны. Зато лучшие — очень жизненны. Бенуа умеет несколькими штрихами карандаша запечатлеть внешность человека, осанку, характерное движение, жест. По манере они напоминают наброски Серова.

Таким же «дневником» выглядит и большая серия акварельных пейзажей 1908–1916 годов. (Недаром на них, как и на альбомных набросках, обычно обозначен не только год, но также место, где они написаны, даже день и час работы.) Она создавалась постепенно, в летние месяцы, когда художник покидал Петербург. Бенуа любил путешествовать: перемена мест и общение с природой заряжали впечатлениями, освежали восприятие. Но даже отдыхая, он продолжал работать. Самым близким, неразлучным его другом на отдыхе становился ящик с красками.

Когда в автобиографии Бенуа иронически признает себя «дилетантом» и «недоучкой», он следующим образом объясняет свое непостоянство в приверженности к определенному виду искусства: *«Я вообще такой человек, который по самым своим коренным свойствам не может сосредоточиться на одном и который принужден отдыхать от одного труда за другим»*.[173] Это справедливо. Недаром он столь быстро и охотно переходил от театра к занятиям художественной критикой, от исторических исследований к картинам, от организационной деятельности к иллюстрации для книги.

Но лучшей формой «художественного отдыха» является для него непосредственное общение с природой. Всю жизнь. В одном из поздних писем к сыну — театральному живописцу — Бенуа говорит об этом так:

«Ужасно важно почаще вырываться из атмосферы театра — на вольный воздух! Правду театра необходимо проверять настоящей правдой. Это важно не потому, что такая проверка означает и какую-то документировку. Художник, выбравшийся из плена театра на свободу, не для того должен работать с натуры или «на натуре», чтобы запастись всякими мотивами, могущими затем пригодиться в декорациях или эффектах освещения, а должен использовать свою свободу для общего своего, но непременно духовного, а не физического оздоровления. Надо уметь на время совершенно забывать о театре. Надо приучить себя (по системе йогов, что ли) каждую свободную минуту употреблять на такое целительное забвенье! Целая тренировка… Ведь когда работаешь на натуре, ты вкушаешь всю радость… в таком

пребывании с глазу на глаз с природой душа художника расцветает, у него рождаются все новые и новые планы, задачи, и именно из всего этого и создается ***подлинное искусство****!..»*[174]

Из Лугано, местечка на швейцарско-итальянской границе, куда он отправляется впервые в 1908 году, а затем каждое лето 1910–1913 годов, художник привозит акварельные пейзажи. Небольшие, написанные сразу, в один сеанс, они рассказывают об изумрудных зеркалах озер, о блуждании туч и теней, о пепельном серебре оливковых деревьев, церковках, взобравшихся на макушки холмов, и деревушках на пологих горных склонах, покрытых ковром радостной зелени. Здесь виллы, окружённые кипарисами и цветами, тихие вечера, лунные ночи… В каждом из этюдов — упоение красотой природы. Они просты и задушевны. Даже великие памятники зодчества выглядят теперь у Бенуа как неотъемлемые части оживленного города (**«Венеция. Церковь Санта Мария делла Салюте»**, 1912). В этюдах, написанных в южной Франции (1914), — торжествующая сила солнечных лучей, гимн свету, морю, зелени. Здесь все чаще появляются человеческие фигуры — не костюмированные марионетки далеких времен, а родные и друзья художника.

«На берегу океана». В этой акварели изображена жена художника в зеленой шляпе и кофте. Она стоит на зеленой лужайке, а где-то внизу, под обрывом, плещутся волны. Воздух чист и прозрачен. Вечереет. Звонко поют чистые краски.

Бенуа пишет широкими мазками. Он берет только самые общие отношения цвета, избегает подробностей. Заливки, откровенные подтеки краски, широкие размывы, куски не закрытой ничем бумаги. Как всегда, поверх акварели введен карандашный штрих — то легкий, прерывисто пульсирующий, как бы небрежный, то уверенный, густой. В листах итальянско-швейцарской серии и пейзажах южной Франции он наконец добивается той артистической зрелости и импровизационной легкости в формулировке своих живописных впечатлений, которые связаны для него с представлением о трепетном и теплом «живом» искусстве.

Венеция. Церковь Санта Мария делла Салюте. 1912

Бенуа ежегодно бывает в Париже. Но интересно, что он почти не пишет Версаль. Вкусы изменились. Художник ищет вдохновения не в геометрических садах и стриженных садовником боскетах, не в природе фальшивой и сухой, а в нетронутой, естественной, полной энергии и стремления к развитию, росту. Его привлекают обжитые, полные «бытового уюта» уголки (**«Комната в Монтаньоле»**, **«Дом в Кресоньо»**). Так получает новое воплощение творческая тенденция, намеченная в ранних работах и позднее развившаяся в бретонских этюдах.

Отсутствие преднамеренного взгляда на природу и предвзятого технического приема ясно проявляется и в этюдах, выполненных в Крыму в 1915 и 1916 годах: пейзажи Судака и

Капселя построены на совершенно иной живописной интонации. Красота этих мест в суровости и величавой мощи природы — таков художественный смысл лучших листов серии (**«Судакская крепость», «Долина Тарахташа»**).

Пустынны и суровы берега Крыма. Синие глубокие тени на выжженной солнцем желтой земле. Руины древних башен и генуэзских крепостей, поднимающиеся на грозных скалах, в сумерках кажутся часовыми истории. Жесткие, резкие складки горных хребтов, чахлая зелень. Напряженные красочные сочетания, упругие, с жесткой определенностью вырисовывающиеся на южном небе формы..

51. Капсель (Крым). 1916

Параллельно с театром и пейзажем Бенуа продолжает заниматься и иллюстрацией. Он делает первые рисунки к «Рассказам о маркизе д'Амеркер» Анри де-Ренье; но в 1910 году эти стилизованные иллюстрации выглядят всего лишь поздним рецидивом версальских увлечений.[175] Главная работа этого периода — цикл рисунков к «Пиковой даме».

Новый вариант иллюстраций к «Пиковой даме» (1910) ложится в основу издания, внешнее оформление которого выполнено просто, а текст свободен от вычурного шрифта или рисованных инициальных букв. Каждая страница обрамлена цветной орнаментальной рамкой, составленной из элементов типографского набора. Что же касается графики Бенуа, то в отличие от аналогичных работ многих его друзей по «Миру искусства», нередко злоупотреблявших отвлеченной узорностью, она целиком «изобразительна»: художник любит в книге только

сюжетный рисунок.

Заметим, что ни в одной из своих книжных работ Бенуа не придерживался характерного для оформительской графики «Мира искусства» принципа «черное и белое». Рисунки 1905 года к «Пиковой даме» сделаны в тональной манере с легкой подкраской. Теперь художник широко оперирует цветом. Книга производит впечатление богато и красиво оформленной прежде всего благодаря ее цветовой насыщенности: здесь двадцать восемь акварелей и подцвеченных рисунков.

Структура внутреннего оформления книги довольно сложна.

Каждая из шести глав открывается шмуцтитулом: сочные по цвету акварели построены преимущественно на мотивах игральных карт и сопровождаются символическими пушкинскими эпиграфами. Так, цветная вклейка перед первой главой изображает карту, в верхней половине которой дама пик — строгая черноволосая женщина, держащая свежую розу, а внизу — та же дама, но уже в виде злой старухи, в теплом чепце, в пелерине, с сухой колючей веткой в дряхлой руке. Эпиграф:

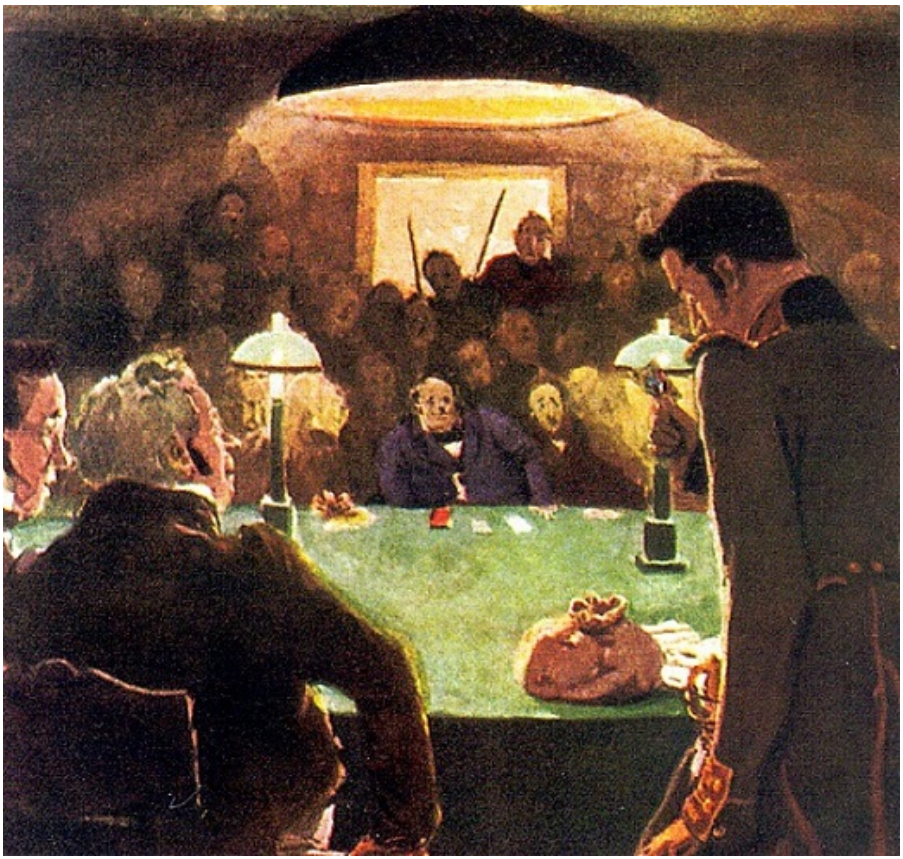
> «*Пиковая дама означает тайную недоброжелательность.* Из новейшей гадательной книги».

Основой оформительского замысла служат шесть иллюстраций — больших, занимающих всю страницу; здесь проходит главная линия графического рассказа. Превосходно скомпонованные, звучные по цвету, они похожи на завершённые картины. Благодаря такой «картинности», вообще не свойственной книжным работам Бенуа, «Пиковая дама» стоит особняком в его творчестве.

За круглым зеленым столом — вельможи. Свет канделябров, блеск золотых монет, богатство костюмов и роскошного зала. Молодая русская графиня открывает карту: выигрыш! Эта иллюстрация к первой главе резко отличается от параллельного рисунка 1905 года (**«Игра в карты у королевы»**) — и по композиции и декоративной трактовкой. Впрочем, лишь акварель **«Германн у дома графини»** (глава третья) композиционно повторяет рисунок первого варианта; остальные не имеют аналогий в прежней работе художника. Бенуа последовательно изображает туалет графини (три горничных наряжают старуху ко сну), Германна, стремительно идущего через спальню, где, вытянувшись в кресле, застыло мертвое тело, потом призрак, открывающий дверь в комнату Германна, и роковой проигрыш героя у Чекалинского. Сложные но композиции и цветовому строю, эти иллюстрации выглядят несколько тяжеловесными для

стилистики пушкинской повести. Вряд ли оправдан акцент на обстановке, в которой развивается действие, — интерьере, костюмах, деталях быта: у Пушкина все дано проще и яснее, в центре его внимания — образы героев.

В игорном доме. Иллюстрация к «Пиковой даме» А. С. Пушкина. 1910



В книге эти живописные иллюстрации-картины сопровождаются заставками и концовками к каждой главе, выполненными тушью и подцвеченными акварелью. Небольшие, они напечатаны непосредственно в тексте. Здесь наиболее уязвимое место замысла художника: порою сюжетом заставки взят эпизод повести, не предваряющий иллюстрацию, — зрительно-пластический центр главы, а следующий за нею (на заставке — графиня под пистолетом Германна; на иллюстрации — Германн, еще стоящий у входа в дом). Это вносит в графический аккомпанемент к пушкинскому тексту путаницу и непоследовательность. Кроме того, в рисунках, воспроизводящих

образы, встающие перед мысленным взором героев повести и относящиеся к далекому прошлому, Бенуа не удерживается от введения орнаментики, стилизующей рисунок под XVIII век. Этим нарушается графическое единство.

Такое впечатление усиливается заключительным шмуцтитулом, где уже в чисто гофманианском духе изображен маленький театр: зеленый занавес задернут, сцену покидает костлявая Смерть» а по занавесу пляшет огромная тень от высокого цилиндра старого музыканта со скрипкой под мышкой, уходящего из театра последним. Спектакль окончен… А в концовке, замыкающей книгу, неожиданно резко звучат иронические ноты, значительно превышающие меру иронии в пушкинском эпилоге: два розовых сердечка с профилями Лизаветы Ивановны, утирающей платочком слезы, и молодого человека с букетиком цветов, над ними же — парнишка-амур в халате, ночном колпаке и домашних туфлях; весело отплясывая, он связывает супругов цепью Гименея, на которой, посредине — висячий замок.

«Пиковая дама» была первой книгой с иллюстрациями Бенуа, увидевшей свет. Отлично изданная в 1911 году товариществом Голике и Вильборг, она стоит в ряду таких сложных по замыслу и превосходных изданий, как «Горе от ума» в рисунках Кардовского (1912) и «Хаджи Мурат» Лансере (1912–1914).

Композиции на историческую тему, выполненные художником в рассматриваемый период, как всегда, объединены в серию. Но теперь акварели и гуаши, составляющие ее, посвящены отечественной истории. Здесь сильнее, нежели когда-либо прежде, *«звучит чувство родины»*.[176] Выполнены они на протяжении 1907–1910 годов по заказу книгоиздателя И. Н. Кнебеля, выпускавшего большое издание «Русская история в картинах».

Кнебель привлек многих мастеров — Серова, С. Иванова, Лансере, Кустодиева, Добужинского, Кардовского, Рериха. Бенуа он заказал картины, посвященные отдельным эпизодам истории страны «от Петра до Павла». Предложенные сюжеты как бы развивали то, что было намечено художником в рисунках 1901–1903 годов.

Картина **«В немецкой слободе»** (1909). С балкона высокого дома мы смотрим на жизнь, ключом кипящую на площади Кукуя, слободы за Яузой, населенной иноземными мастерами и ремесленниками, а также солдатами и офицерами, нанятыми для обучения русских полков. Светает. С первыми лучами зари борется яркий свет, горящий в окнах здания, построенного «на

голландский манир». После затянувшегося, всю ночь шедшего пира, гости разъезжаются. Группа бояр в высоких горлатных шапках и длинных кафтанах толпится вокруг хозяина-иноземца. У самого подъезд» — юный Петр, частый гость в слободе и усердный посетитель вечеринок, друг Франца Лефорта и Патрика Гордона. Подъезжают и отъезжают кареты и колымаги, запряженные четверками коней, по площади просыпающейся слободы неторопливо идут люди и мчатся всадники. А вдали — пейзаж, рядом со старой русской церковью — мельница и большое здание новой фабрики: XVII век кончается.

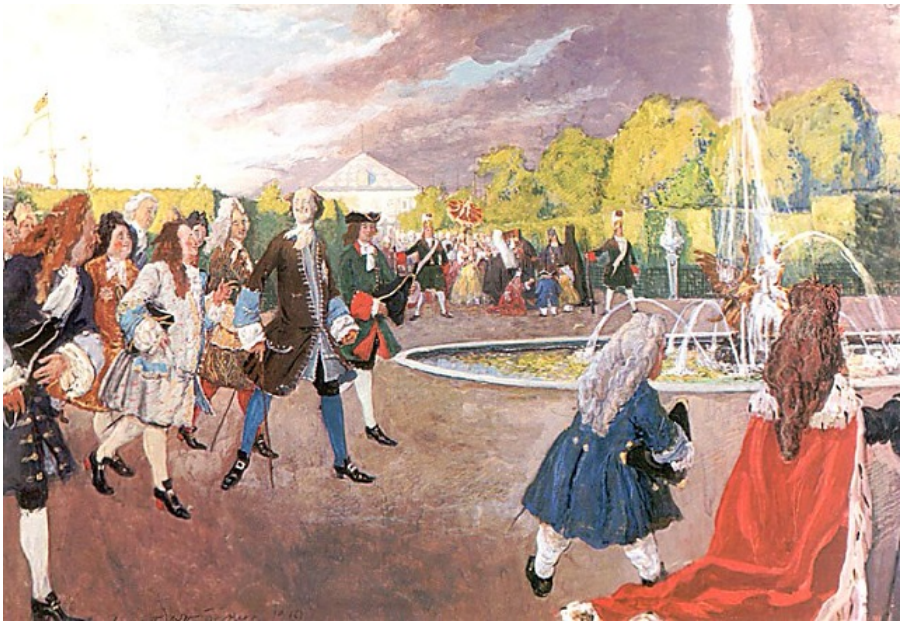
63. В немецкой слободе. 1909

Это — картина-рассказ. Ее интересно разглядывать, деталь за деталью узнавая подробности о жизни и быте Немецкой слободы. Ее автор выступает здесь, как и в других картинах «русской серии», решительным сторонником повествовательного принципа композиции. Картина членится на отдельные композиционные узлы — группы людей, связанных единством действия; все в целом — словно многофигурная (здесь можно насчитать свыше полсотни действующих лиц!) панорама, звенья которой связаны сквозной темой. Такая разработка сюжета вызвана, конечно, и зрительским адресом: предназначенная для изучения истории в школе, эта композиция, как и другие, ей сопутствующие, прежде всего должна быть наглядной и занимательной. Отсюда ясность

композиционного построения: сопровождаемая литературным описанием (как все произведения, входящие в издание Кнебеля), она уже в самом замысле иллюстративна. Многое напоминает здесь и о театре, о декорации к какой-то исторической пьесе. Впрочем, исторические композиции художника всегда находились на стыке различных видов искусства — живописи, иллюстрационной графики и театра. Рассматриваемая серия, пожалуй, наиболее убедительно и сильно выявляет эту особенность его творчества.

Достаточно сравнить картину **«Петр I в Летнем саду»** (1910) с акварелью 1902 года, из которой она выросла, чтобы увидеть не только постоянство, несомненно свойственное композиционному мышлению мастера (для него вообще характерно неоднократное обращение к одним и тем же композиционным мотивам), но также зрелую уверенность рисунка и большую, нежели в молодые годы, силу проникновения в быт, нравы, пейзаж петровской России.[177] Если сопоставить ее с ***«Последними прогулками Людовика XIV»***, то общие черты заметить нетрудно: стриженые боскеты сада, круглая чаша бассейна, в центре которого бьет фонтан, разряженная свита. Но вместо меланхолического раздумья ***«Прогулок»***, сближающего раннего Бенуа с Сомовым, здесь все полно энергии и жизни, заставляющих вспомнить, скорее, работы Серова. Высокий нескладный Петр уверенно шагает, гордо показывая иностранцам свой сад. Гвардейцы преграждают доступ любопытным. В глубине — фасад Летнего дворца и покачивающиеся за оградой корабельные мачты. Ветер, суровые тучи… Вместо тональной живописи, построенной на тонких нюансах близких цветов, — сочные краски, напряжённые до резкости красочные сочетания.

65. Петр I на прогулке в Летнем саду. 1910



Наиболее значительной среди работ Бенуа, посвященных Петру и его эпохе, представляется композиция **«Петербургская улица при Петре I»** (другое название картины — **«Невский проспект в первые годы Санкт-Петербурга»**). В ней находит воплощение романтическое отношение художника к старой русской улице.

В той части своей творческой практики, что была обращена к XVIII веку, Бенуа и близкие к нему мастера нередко шли путями, проложенными одним из самых проникновенных живописцев России А. П. Рябушкиным в его известном цикле, посвященном XVII веку. Теперь Бенуа создает как бы прямую параллель одной из лучших картин Рябушкина, написанной пятнадцать лет назад, — «Московской улице XVII века». Речь идет не об отдельных композиционных совпадениях, а о близости замысла. Показать неповторимое своеобразие старого быта через жизнь столичной улицы — задачи в обоих случаях идентичны. И там и здесь — образ русского города. Но, отталкиваясь от картины Рябушкина как от исходного пункта традиции и словно продолжая начатое ей историческое повествование, Бенуа всячески подчеркивает отличие изображаемой им эпохи и людей. Он говорит не о старинном центре Московского государства, а о строящейся столице Российской империи, где вместо куполов и кокошников древнерусских церквей вонзаются в промозглое небо золоченые шпили, где вместо убогих деревянных строений возводятся каменные дворцы, а вместо старинных русских одежд обыватели наряжаются в европейские костюмы.

Картина задумана как рассказ очевидца. Словно в ненастный осенний день художник сам стоит на деревянных мостках шумной и грязной Невской перспективы; по ее другую сторону поднимаются красивые дворцы, некоторые еще в строительных лесах. Вдали — шпиль деревянного Адмиралтейства. Тесно и многолюдно.

Скрипят колеса карет, кричат кучера. Хлещет проливной дождь и гнутся под ветром недавно насаженные молодые деревья. Ветер, петербургский ветер, срывающий с голов шляпы и валящий с ног, тот, что гонит в Неву волны Финского залива и заставляет палить из пушек, предупреждая горожан о близком наводнении… Придерживая нахлобученные до самых глаз шляпы, зябко кутаясь, идут и бегут обыватели. Боярыня в теплой шубе, разносчик, ловко несущий на голове лоток с товаром, мальчик рассыльный. Их обутые в лапти или башмаки ноги, как в дрожащем зеркале, отражаются в омытых дождём досках. Все спешат. Спешит и неуклюжий приказчик, переходящий дорогу, с трудом шлепая по непролазной грязи. Мчатся кареты и пролетки с лакеями на запятках, с трудом переставляет ноги белый конь гвардейского офицера. А в самом центре картины задорно плывет над улицей треугольник шляпы, сбитой ветром с чьей-то головы, — выдумка, характерная для Бенуа, любящего через юмористическую бытовую деталь оживить историю, приблизить ее к зрителю.

Петербургская улица при Петре I. 1910

В этом живом образе петровской эпохи совершенно не ощущается следов гравюрного материала, послужившего основой для реконструктивной работы художника. Костюмы, архитектура, элементы быта — все это не только изучено, но пережито автором. Композиция намеренно фрагментарна. Пластические ритмы порывисты и динамичны. Это создает ощущение бурной жизни и деловитой энергии строящегося города. Свободная живопись, смелая и яркая образность делают **«Петербургскую улицу при Петре I»** превосходным дополнением к известным работам Серова и Лансере, выполненным для того же издания и посвященным близким темам.

Три композиции ***«русской сериш»*** рассказывают о конце XVIII века. Это картины **«Суворовский лагерь»** (1910), **«Выход Екатерины II в Царскосельском дворце»** (1909) и **«Утро помещика»** (**«Помещик в деревне»**) (1909).

Первая посвящена походам русской армии. Напоминающая близкие по теме литографии Тимма и «бивуаки» Федотова, она построена на сочетании ряда отдельных жанровых сцен, объединенных в единой повествовательной композиции. Художник изображает палаточный городок, раскинувшийся в виду осажденной турецкой крепости. Догорают ночные костры. В передышке между боями жизнь идет своим чередом. Солдаты перевязывают раны, слушают рассказы о былых походах, дожидаются приема у цирюльника-лекаря, увлеченно торгуются с ярославским купцом-маркитантом и торговцем-персом, скупающими военную добычу и бойко предлагающими собственный товар. А вдали маячат пики: с ночной рекогносцировки возвращается казачий разъезд. На валу, предназначенном для защиты от вылазок из крепости, там, где развевается знамя (это ставка Суворова), — собрались командиры. И бравый трубач в расшитом мундире уже готов трубить сбор — предстоит штурм…

66. Суворовский лагерь. 1910

Эта единственная в творчестве художника «батальная» картина, начисто лишенная эффектной парадности, показывает войну в бытовом, совсем не героическом плане. Генералы отведены на самый дальний план, в центре внимания зрителя — солдатская масса с ее буднично простым отношением к боям и походам.

В картине **«Утро помещика»** изображена веранда господского дома: на полосатой пуховой перине лениво привстал, спустив одну ногу с постели, обрюзгший человек в халате и розовом ночном колпаке — этакий Илья Ильич Обломов. Возле него казачок в красном кафтане, раскуривающий длинный чубук, и круглый столик с квасником и стаканами. Немец-управляющий в парике, коричневом сюртуке и с тростью под мышкой, гусиным пером записывает в конторскую книгу оброк, принесенный крестьянами, и отмечает недоимки. Крепостные подобострастно гнутся в поклоне, упрашивают, униженно молят: от барина зависит все — простить недоимку, дать отсрочку либо немедленно взыскать, а может быть, даже послать на конюшню или сдать в солдаты… На полу — принесенные крестьянами мешки, корзины, расписные туеса с продуктами.

Первый план картины, затененный, как нередко у Бенуа, похож на павильон, выстроенный на театральной сцене. Здесь все выдержано в спокойной гамме серозеленоватых тонов. Зато за колоннами веранды словно яркий декорационный задник: над незатейливым русским пейзажем — река, лес, серые крыши

деревни, белая церковка — разливается голубизна неба с веселыми облаками; сверкает красками на утреннем солнце большой сад. В этом парке «под Версаль, но с соснами», как и в его французском прототипе, есть трельяжи, беседки, скульптуры. Но здесь кипит работа. Дворовые бабы в алых, сиреневых, розовых, белых платьях выпалывают траву и поливают клумбы, мужики стригут деревья и кусты, а на дорожке крестьянские дети, запрягшись в оглобли, катают в коляске барчука. Художник смело сопоставляет контрастные цвета, не боится их резкого, почти крикливого звучания; по своему декоративному строю картина заставляет вспомнить пеструю раскраску лубка и народной игрушки. Бенуа показывает барский дом как центр жизни крепостной России конца XVIII века.

67. Помещик в деревне. 1909

Наконец, **«Выход Екатерины II в Царскосельском дворце»**.

Картинный зал Екатерининского дворца заполнен толпой придворных. Здесь фрейлины, генералы и сановники, иностранные послы… Курьер из армии, доставивший отбитые у турок знамена, удостаивается чести поцеловать руку императрицы. Празднично сверкает растреллиевская архитектура. Золоченые наличники дверей, расписной плафон, картины, снизу доверху закрывающие стены. Блистание орденов, шелест шелка, церемонные поклоны… Предваряемая изящными мальчиками пажами, царица движется по узорному паркету. И когда она дойдет до Державина, молодого сановника с

развернутым листом бумаги, тот преклонит колено и подаст ей торжественную оду. Здесь, во дворце, как и во всех дворцах всего мира, жизнь удивительно похожа на театр.

64. Выход Екатерины II в Царскосельском дворце. 1909

Известнейшая среди работ «русской серии» Бенуа — **«Парад при Павле I»** (1907, гуашь).

Картина развивает тему, намеченную несколькими годами раньше в рисунке **«Развод караула при Павле I»** (1903). Но там — спокойный рассказ, развертывающийся на фоне одного из характерных уголков старого Петербурга. Его замысел не выходит за пределы воссоздания сценки на площади Зимнего дворца: стройный марш солдатских шеренг; в центре композиции, словно сошедшая с известного гатчинского памятника, маленькая, едва различимая фигурка царя, окруженного свитой… В картине 1907 года композиция решительно изменена. Изменился и смысл картины, ее содержание.

В одном из рисунков Бенуа к трагедии Мережковского «Павел I» (1907) образ Павла трансформирован в карикатурного «мальтийского Дон Кихота»: с гордым самодовольством Павел восседает на вздыбленном коне «Медного всадника», вместо лаврового венка на голове этого «духовного главы рыцарства всего мира» медный таз цирюльника, в руках копье наперевес, а на груди крест великого магистра мальтийского ордена; в его

плечо вцепился иезуит в черной сутане; где-то на горизонте машут крыльями ветряные мельницы…

Заставка к трагедии Д. Мережковского «Павел I». 1907

Для художника Павел фигура весьма романтическая, полная, как и герой Сервантеса, рыцарского благородства, но в то же время — трагически-нелепый безумец, подражающий великому прадеду. Эта мысль и становится лейтмотивом картины.

Площадь Коннетабля перед лиловато-сумрачной громадой достраивающегося Михайловского замка. Свинцовое небо. Снегопад. Затянутый в генеральский мундир, в ботфортах и большой треуголке царь, будто позируя перед историей, застыл на тяжелой грязно-белой лошади. Рука горделиво опирается на трость. Весь его облик — словно парафраз, пародия на того, другого всадника, что, бронзовый, высится напротив, на постаменте за подъемным мостом.

Сняв неуклюжую шляпу, отдает рапорт трясущийся от страха офицер, стоящий возле полосатого фонарного столба как под виселицей. На переднем плане, в самом центре композиции, — спина солдата, вытянувшего руки по швам, боящегося шелохнуться. А по площади старательно чеканят шаг солдатские шеренги. Идут музыканты. Высоко поднимая ногу, отдает честь равняющийся с царем офицер с пикой. От ветра несколько офицерских шапок упало на снег, и специальная команда солдат

бегом их поднимает. Все идет по точно заведенному порядку, по уставу, по регламентам. Такое впечатление, что еще минута, какой-нибудь сбой в шаге, нарушение строя, ошибка в команде — и раздастся грозный сиповатый окрик, поднимется трость, посыпятся ругательства, угрозы, и виновный пойдет сквозь шпицрутены или в отставку с ссылкой в Сибирь..

Парад при Павле I. 1907

В **«Петербургской улице при Петре I»** Бенуа создал образ молодой, полной жизненного кипения столицы России. Начало XVIII века для него — время энергичного строительства фундамента нового государства. Годы, связанные с именами Елизаветы и Екатерины, кажутся периодом украшения здания торжествующей империи. (Эта мысль лежит и в основе замысла картины **«Выход Екатерины II в Царскосельском дворце»**.) В **«Параде при Павле I»** Петербург выглядит сумрачным городом, где строятся уже не дворцы, а опоясанные рвами неприступные замки, с похожими на часовых серыми обелисками у ворот. Облик города определяют не размах и энергия созидания, а военный плац, размеренно уставленный столбами и со всех сторон запертый шлагбаумами, выкрашенными в «караульные» черно-белые цвета. Вместо бурной городской жизни — гусиный шаг солдат-автоматов, вместо уличной сутолоки и шума — сухая барабанная дробь.

Ритмическая композиция картины строится на сочетании

горизонталей и однообразных вертикалей, лишь изредка перебиваемом угловатыми движениями марширующих ног. Холодный колорит, в котором господствуют «военно-бюрократические» цвета зелено-красной прусской формы, усиливает впечатление казарменной дисциплины и скуки. Каждая деталь служит общей задаче. **«Парад»** — не просто рассказ о малозначительном эпизоде русского военного быта времен Павла I. То, что Бенуа не прибегает здесь, как и в других своих произведениях, к драматической, резко конфликтной разработке сюжета, лишь отражает процессы, протекающие в русской исторической живописи начала XX века, когда в центре внимания художников оказывается не драматургия самой сцены, а выразительность, глубина образа в целом. Работая над картиной, в которой «ничего исключительного не происходит», Бенуа остается строго объективным и историчным — как летописец. Он создает многосторонний образ, по концентрированной силе обобщения, близкой к сатире, оставляющий далеко позади все произведения русской графики и живописи, посвященные России павловских времен — России холодной, казарменной, затянутой в узкий мундир прусского образца, окостеневшей в жестокой и бессмысленной муштре.

В этой работе не следует видеть прямых ассоциаций с жизнью современной художнику России. Речь может идти разве лишь об отголосках личных переживаний, размышлений автора о реакции, о современном Петербурге с его полицейским режимом и русских правителях. Именно они помогли формированию острого художественного образа, опередившего и историческую науку и литературу о Павле I (в частности, художник проникает в прошлое несравненно глубже, нежели Мережковский в своих исторических инсценировках). **«Парад»** стал высшим достижением в цикле произведений Бенуа, посвященных отечественной истории, как, впрочем, и лучшей среди его исторических композиций вообще.

Последние по времени работы ***«русской серии»*** помечены 1910 годом. Вслед за тем художник отходит от исторической живописи: он целиком поглощен театром и графикой. Бенуа изменяет им лишь в 1914–1917 годах, да и то на короткое время, поддавшись новому увлечению — на этот раз декоративной живописью: ему поручено А. В. Щусевым руководство работами по росписи интерьеров Казанского вокзала в Москве.

Бенуа разрабатывает общий план оформления. Основой его является мысль о том, что Казань стоит на стыке Европы и Азии, а Россия является великим связующим звеном между европейской и азиатской культурами.

52. Азия. Эскиз панно для ресторана Казанского вокзала в Москве. 1916

Она развивается во множестве сказочно-аллегорических панно и плафонов, к созданию которых художник привлекает Лансере, Кустодиева, Добужинского и Серебрякову. Сам он пишет эскизы росписей, располагающихся над дверьми ресторана. Это сложные многофигурные композиции, широко использующие образы мифологических героев и вписанные в причудливо барочные картуши (**«Европа»** и **«Азия»**). Для кессонированного потолка зала Правления Казанской железной дороги Бенуа выполняет плафон в стиле венецианского Возрождения. Плафон

этот состоит из девяти отдельных композиций, писанных на холсте: в центре — **«Аллегория времени»**, по углам — **«Четыре времени года»**, а в промежутках между ними **«Аллегории возраста»**. Художник отдается работе с энтузиазмом. В течение многих лет он настойчиво боролся в своих статьях за возрождение искусства русской монументальной живописи, за то, чтобы его друзья получили возможность высказаться на могучем языке стенописи. Теперь эта долгожданная дорога к искусству больших форм открыта перед ними.

Однако замыслу Бенуа не суждено было осуществиться. Эскизы так и остаются эскизами. Еще одна надежда, на этот раз связанная с монументально-декоративной живописью, оказывается напрасной.

Глава пятая. 1917—1926

Год 1917-й. Рядом с Горьким

Посмотрите на этюды, писанные в деревнях Новгородской губернии и помеченные 1917 годом. **«Деревня Зинкино»**, **«Деревня Кочино»**, **«Пузырево»**… Сколько трогательной ласковости в этих акварелях, изображающих не ту природу, что создает зеленое обрамление дворцов царских резиденций под Петербургом, а настоящую русскую, скромную и неприхотливую, с лесами и перелесками, бескрайними полями и крестьянскими избами, березками и лужайками у речного берега! Идиллические пейзажи, полные тоски о мирной жизни, написаны в разгар войны, между двумя революциями. Не знаменательно ли, что именно в эти грозные дни тема русской деревни, вторгаясь в творчество, вытесняет и «золотые сны» Версаля, и красоту итальянских озер, и величие горных хребтов Крыма?

68. Деревня Зинкино. 1917

По письмам и статьям художника нетрудно проследить, как ужасы и тяготы империалистической бойни сказываются на его мировоззрении. Художник и политика… Он столько блуждал, пытаясь решить и теоретически обосновать этот старый вопрос. В молодости он написал как-то: *«Скажу прямо. У меня нет никаких*

политических убеждений, и мне кажется, что историку и художнику трудно их иметь».[178] В канун революции 1917 года он занимает совершенно другие позиции. Он ненавидит войну. Он считает борьбу против нее долгом каждого честного человека, особенно художника, обязанного думать о будущем культуры. Более того, под воздействием переживаний, связанных с мировой войной, он постепенно ощущает нарастание революционного шквала, грозящего смести старую Россию.

В прежнее время он констатировал: тормоз развития искусства — в деятельности Академии и Театральной дирекции, в пропасти, образовавшейся между буржуазной и народной цивилизациями. В году 1917-м свои надежды в искусстве он связывает только с революцией. Поэтому с таким восторгом Бенуа встречает свержение самодержавия. Для отношения художника к краху царского режима характерно письмо Щусева, поздравляющего его с будущей республикой и «сходом со сцены» всех прежних властителей, *«о которых мы с Вами когда-то беседовали. Все сооружение рассыпалось как-то даже без облака пыли и очень быстро…»*[179]

Бенуа уверен: революция социальная должна повлечь за собой и «художественную революцию»! Так он приходит к Горькому.

17 марта 1917 года у Горького собрались художники, историки искусства, артисты. Их пятьдесят четыре. В экстренности, с которой созывалось это собрание, сказалось не только понимание невозможности удержаться на старых позициях официального искусства, воплощавшегося Академией художеств, но тревога, возникшая у многих мастеров под влиянием действий кубофутуристов и супрематистов, объявлявших себя «единственными революционерами» в искусстве и открыто требовавших уничтожения старой, «эксплуататорской» культуры во имя создания новой, «пролетарской». По городу разнеслись слухи, что анархисты уже пытались снести памятник Александру III работы П. Трубецкого, возникла угроза уничтожения и других монументов. Речь шла о судьбах городских и загородных дворцов со всеми накопленными в них сокровищами, о царских усадьбах и парках, музеях и соборах, Академии художеств и иных художественных учреждениях.

Бенуа выступает с докладом. *«Время не терпит»*, — говорит он. *«Это народное имущество, это наше добро, и нужно сделать все от нас зависящее, чтоб народ это осознал и чтоб он вошел во владение тем, что ему принадлежит по праву… Самая идея народности всякого искусства, всего того, во что люди из народа вкладывали свои идеалы красоты… — вот эта идея должна сейчас*

выявиться и ожить с особенной силой».[180] Он ставит вопрос об охране и использовании художественных сокровищ и об участии художников в этом важнейшем деле. Он утверждает, что необходимо разрушить царский аппарат управления искусством: в период, когда старая бюрократическая машина «развалилась», нужны новые формы организации художественной жизни в стране. *«Ссыльные» и «эмигранты» художественного режима*, — говорит он, имея в виду мастеров, не допускавшихся в прежнее время на официальные посты, — *имеют преимущественное право на то, чтобы заняться тем делом, от которого их десятками лет отстраняли».* В целях защиты и охраны художественных ценностей он настаивает на немедленном учреждении министерства искусств вместо царского министерства двора.

Тезисы Бенуа поддерживает Горький. Составляется воззвание к народу об охране художественного наследия прошлого. Подписанное Советом рабочих и солдатских депутатов, оно расклеивается на стенах дворцов и музеев, на улицах Петрограда. По инициативе Горького избирается Комиссия по охране художественных ценностей, включающая двенадцать человек, среди которых, наряду с Горьким, Бенуа, Шаляпиным, Петровым-Водкиным, И. А. Фоминым, — делегаты от Совета рабочих и солдатских депутатов. Проходит несколько дней, и она преобразуется в две комиссии (в стране — двоевластие): Комиссию по делам искусств при Исполнительном комитете Совета рабочих и солдатских депутатов и Особое совещание по делам искусств при Комиссаре над бывшим министерством двора.

«Совещание» (председатель Горький, товарищи председателя Бенуа и Рерих) энергично принялось за решение текущих вопросов и незамедлительно образовало восемь комиссий для ведения практической работы. В газетах публикуется открытое письмо ко всем учреждениям, занимающимся сооружением разного рода памятников, с просьбой довести до сведения «Особого совещания» в Зимний дворец о начатых работах и проектах. Письмо подписано Горьким, Бенуа и Рерихом. В то же время проект «министериализации искусств» подвергается разработке в академической комиссии, избранной Институтом истории искусств под председательством Бенуа; в ее составе — Фокин, Ю. М. Юрьев, Головин и другие видные мастера. К проекту присоединяются Третьяковская галерея, московские Малый и Художественный театры, даже Академия художеств. С тем большим жаром оппоненты, выступавшие и справа и слева, утверждают, что мирискусники, добившиеся для «Совещания» официальных полномочий, стремятся захватить правительственную власть над искусством, рвутся к

художественной гегемонии. (Нельзя утверждать, чтобы повода для подобных опасений вовсе не существовало: в архиве Бенуа сохранился листок с пометкой «Лица, желательные в министерстве» — это перечень деятелей, связанных с «Миром искусства»: художник по-прежнему стоит на узкогрупповой позиции.)[181]

Против «министериализации» и «комиссии Горького» образуется обширный «Союз художественных, театральных, музыкальных и поэтических обществ, выставок, издательств, журналов и газет», объединивший около ста пятидесяти организаций и представляющий собой своеобразную «антиминистерскую лигу». Уже 25 марта по инициативе Общества архитекторов-художников в Михайловском театре созывается митинг. Присутствует полторы тысячи человек, в президиуме — Горький, Бенуа, А. К. Глазунов, Леонид Андреев. Вопрос о министерстве искусств обсуждается горячо и бурно. Так, Мейерхольд требует *«освободить искусство от всяких Бенуа, которые стараются примазаться к новому ведомству изящных искусств, мечтают о Владимире в петличку и с вожделением ждут освободившихся казенных квартир».*[182] Опасаясь захвата власти «мирискусниками», представители «левого блока» (В. В. Маяковский, Н. И. Пунин, И. М. Зданевич) вносят резолюцию о созыве «учредительного собора» деятелей искусства, который после окончания войны определит основы художественной жизни России. Собрание образует комитет по созданию нового «Союза деятелей искусств».

«Комиссия Горького» распускается. Но Бенуа продолжает идти за Горьким. Вместе с ним, а также М. Ф. Андреевой, П. П. Гайдебуровым и С. А. Кусевицким он участвует в комиссии, назначенной товарищем городского головы А. В. Луначарским для превращения Народного дома в культурно-просветительный центр для рабочего зрителя. Работа в этой комиссии, ставившей своей целью создание подлинно народного театра и возглавляемой большевиками, показательна для эволюции художника: его политическая и общественная позиция продолжает уточняться.

Еще несколько месяцев назад, в ответ на предложение З. И. Гржебина принять участие в новой газете, обещающей огромный гонорар, он отказывался, ссылаясь на давнюю связь с «Речью» и привязанность к ней, давшей ему возможность высказываться свободно и в необходимом объеме.[183] Теперь полным гнева и негодования письмом к редактору Бенуа порывает с кадетской «Речью». Он возмущен политикой редакции, безоговорочно поддерживающей Временное правительство. Он не хочет

согласиться с проповедью «войны до победного конца». Вскрывая в лозунгах, отстаиваемых газетой, «чудовищный набор иезуитской лжи», он пишет: *«К социал-демократам я не принадлежу (как не принадлежу вообще какой-либо политической партии), однако на заданный вопрос: «помнят ли они о великой ответственности, какая теперь лежит на каждом из нас», я имею ответить то же самое, что, без сомнения, ответят социал-демократы… — Да, мы помним эту ответственность, но именно, памятуя ее, мы говорим: довольно бойни, довольно крови»*[184]

Художник покидает «Речь». Он переходит в только что созданную газету «Новая жизнь», возглавлявшуюся Горьким. В еженедельных статьях трудно узнать прежнего Бенуа: в них говорит не столько художник, сколько публицист, взволнованно ищущий свое место в борьбе социальных сил. Он разоблачает политическое лицемерие призывов «Союза деятелей искусства», на словах выступающего за полную независимость художников от государства, за их «нейтральность», «аполитичность», «беспартийность», а на деле агитирующего за «военный заем», активно поддерживая этим Временное правительство и империалистическую бойню; действительно, борясь против «пораженческой пропаганды» большевистской партии, «Союз» попадает в объятия контрреволюционной буржуазии. Единственный среди художников, Бенуа осмеливается на резкую критику «Дня займа свободы», заявляя, что его успех «есть не более, как прутик, которым ни в малейшей степени не удастся поддержать рушащееся под напором мировой судьбы здание старого мира».

Он идет дальше. Обличая буржуазию и кадетов, он под давлением неумолимой логики развития революции открыто заявляет о своем признании большевиков, о тяготении к В. И. Ленину, только что возвратившемуся из эмиграции в революционный Петроград.

Думается, что отношение художника к великим событиям, преобразующим Россию, ничто не может охарактеризовать лучше, чем его собственные статьи.

Так, в статье **«Почему мы воюем»**, Бенуа открыто бичует политику шовинизма и войны, громит «обывательские» лозунги кадетов («война до конца!» «война до полного истощения врага!»), вырастающие «из странной смеси… паники, шовинизма, «капиталистического навыка», пережитков атавистической национальной ненависти и т. д.». Он вскрывает суть этой омерзительной политики, заключающуюся в том, чтоб «оттянуть момент возвращения фронта и военнопленных к своим очагам… тогда помещики прощайтесь со своими усадьбами, буржуа со

своими банками, ремеслами и художествами». Восхваляя революцию и Совет рабочих и солдатских депутатов, он выражает радость по поводу «победы над мракобесием и деспотизмом».[185]

Статья «Аналогии» раскрывает духовный облик русского буржуа — «не того, кто с горничной и дачей, а того, кто по душе, по психологии». Говоря об активном противодействии капиталистов борьбе народа за мир, Бенуа пишет: *«Они и разговаривать не станут. Просто поглядят на вас с презрением, как на отщепенцев, это в их устах худшая брань — как на «ленинцев». И вот тут уже выступает очень ясно, кто буржуа и кто не буржуа, независимо от того, сколько у него комнат и блюд, и ездит ли он летом на дачу. Буржуа тот, кто испугался торжества правды и видит в ней свое неизбежное поражение. Боже мой, как вдруг «ленинцы» (с известного расстояния все, кто* ***хотят*** *мира или просто кого тошнит от дальнейшей бойни — «ленинцы») возьмут верх. Что за ужас! Куда нам деваться? Ведь раз победит мир, то по-ихнему выходит, что победит программа ленинцев! И отсюда вывод один: долой «ленинцев», долой мир и заодно уже да здравствует Милюков, проливы, семь лет войны, Царьград с его апельсинами и прочее».*[186]

Нет, конечно, Бенуа совсем не политический деятель. Он многого не понимает, даже не пытается разобраться в классовых причинах борьбы. Его поддержка революции и ленинской партии основывается прежде всего на ненависти к империалистической войне («в толстовском смысле», по его собственному выражению), на честном стремлении русского интеллигента и гуманиста помочь справедливой народной борьбе, наконец, на глубокой вере в то, что не буржуазии и ее вождям, а народу принадлежит историческая роль «охранителя» русской культуры и ее творца.

И все же нельзя не оценить энтузиазма, которым пронизана его публицистика этих дней, ту убежденность, с которой он отдает весь свой немалый авторитет борьбе против войны, за революцию, против «этих миллионов испугавшихся Ленина буржуа»!

«Я не социалист, я далек вообще от какой-либо политической программы… я просто, как художник, считаю, что имею право быть только человеком, и ничем иным просто не имею права быть. Лучше чем кто-либо я знаю, сколько подлинно прекрасного имеется в той же буржуазной культуре… И все же сейчас я пошел к социалистам. Ведь то, что сейчас делает буржуазия, упорствующая в своей программе «империалистической дележки» мира, — есть какой-то жестокий кошмар. Нельзя же быть заодно с этим, этому потворствовать! И надо быть с теми, кто этому главному безобразию хочет положить предел. Мой долг перед своей

совестью повелевает мне быть с ними. Нужно быть с ними, ибо с «нашими» нельзя больше быть… Боюсь, что роли могут перемениться… и что даже охрану «вечных ценностей», созданных когда-то теми, кто сейчас на правом фланге, возьмут на себя люди нынешнего левого фланга».[187]

В этих статьях ясно прослеживается уверенность автора в том, что революция не закончилась, она неотвратимо должна и будет продолжаться. Бенуа не просто ждет событий. Он отдаёт свое перо тому, чтобы приблизить их, подготовить. Пусть он делает это с недостаточной последовательностью, политической зрелостью, порою с оглядкой на свое окружение. Пусть политические призывы перемежаются с рассуждениями о гуманизме и внеклассовости искусства и плохо согласуются с теорией о необходимости для искусства стоять в стороне от борьбы и крови. В этом он весь — с его противоречивостью и колебаниями, с разрывом между делом и словом, с искренностью честного художника, перемешивающейся с заблуждениями запутавшегося интеллигента. И тем не менее активное вмешательство в политическую прессу свидетельствует о том, что вождь «Мира искусства» Бенуа своей практической деятельностью в этот период утверждает смерть проповеди «искусства для искусства», конец бесплодных разговоров о «храме красоты», о противоположности между «культом прекрасного» и «грязью повседневности».

Нужно ли говорить, что многие вчерашние друзья и соратники не прощают ему перехода в другой лагерь. *«С первого же дня все близкие люди не давали мне покоя за то, что я «участвую в большевистском органе»*, — сообщает художник Горькому.[188] Его отговаривают, предостерегают от решительных действий. С некоторыми, как, например, Философов, он вынужден окончательно порвать: это его «идейные враги».[189] С другими отношения становятся холодными, напряжёнными. Возмущенная его «предательством», З. Гиппиус обвиняет Бенуа наравне с Есениным и Блоком в слепом движении «куда влечет поток», в безответственности, даже решительно отказывает ему в праве называться человеком.[190] Буржуазная пресса издевается над ним, клеймит как провокатора, «большевистская душа» которого долгое время таилась от царской цензуры, а в годы «виселиц и жесточайших казней», вынужденная ставить различные «Павильоны Армиды», продолжала «дрожать, подобно остановленному автомобилю, от напора архидемократи-ческих чувств».[191]

71. Арлекинада. 1917

Бенуа не выдерживает травли. Он покидает «Новую жизнь». *«.. Мне нужно отойти в сторону»*. Но все его сердечные симпатии остаются с газетой. Он не отказывается ни от единого слова в своих статьях. Он верит, что *«только социал-демократы истинные социалисты»*.[192]

В Государственном Эрмитаже

В дни Октябрьских революционных боев буржуазия и ее подголоски шли на все, чтобы испугать художественную интеллигенцию большевиками, оторвать ее от строительства новой культуры, призвать к саботажу. По городу распространялись слухи о том, что коммунисты ставят целью

уничтожение русской культуры. Немало деятелей искусства, поддавшись клевете, отказывалось от работы под руководством рабоче-крестьянской власти, другие требовали автономии, отделения искусства от государства или занимали осторожную, выжидательную позицию. Бенуа же был в числе тех, кто шел навстречу революции. В сложной обстановке, когда необходимо было принять самые срочные меры для охраны памятников искусства, ставших собственностью народа, он — первый из художников — оказал содействие Советской власти в этом деле. Именно его наутро после штурма Зимнего дворца разыскали специальные большевистские комиссары. «26 октября, — докладывают они Военно-революционному комитету, — мы обратились к А. Бенуа, вместе с которым выработали план действий по ограждению художественных сокровищ. Первым делом мы отправились в Эрмитаж и Зимний дворец».[193]

Защита памятников культуры и искусства превратилась в вопрос государственного значения. На глазах художника то, за что он боролся немало лет и к чему старый режим относился с абсолютным безразличием, теперь уверенно осуществляла рабоче-крестьянская власть. Уже в ноябре 1917 года по предложению самого В. И. Ленина при Наркомпросе учреждается Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины. Художественные музеи и частные собрания национализируются, Зимний дворец превращается в Дворец искусств. Проходит еще несколько месяцев, и Совет народных комиссаров издает декрет «О регистрации, приеме на учет и охране памятников искусства и старины» и постановление, запрещающее вывоз за рубеж предметов, имеющих художественную или историческую ценность. Все это показывало, как бережно относилась молодая Советская республика к великому наследию прошлого.

Ведущую роль в выполнении этих решений играла Художественно-историческая комиссия Зимнего дворца, а затем Комиссия по охране памятников искусства и старины (позднее — Государственный музейный фонд), в работе которых Бенуа участвует с энтузиазмом и интересом. Его деятельность протекает в непосредственном контакте с Луначарским (рабочий кабинет наркома по просвещению находится теперь в Зимнем дворце: здесь — центр художественной жизни тогдашнего Петрограда). Бенуа часто встречается с Горьким. Совместно с Горьким в 1917–1918 годах редактирует детские книжки в издательстве «Парус» (первая из них — «Елка», сборник, составителями которого выступают Бенуа и К. И. Чуковский), а в 1919 году Горький привлекает его к работе

в издательстве Гржебина, где Бенуа заведует художественным отделом. Вместе с Блоком он входит в состав Комиссии по изданию русских классиков при Комиссариате народного просвещения, сотрудничает в издательстве «Всемирная литература».

Особенно сложные задачи возникают в этот период перед Эрмитажем. Ни один музей мира не знал столь стремительного роста, как Эрмитаж революционных лет. В течение короткого времени сюда стекаются не только отдельные шедевры, брошенные убежавшими владельцами, но целые коллекции из аристократических особняков, государственных учреждений и пригородных дворцов, преобразованных революцией в музеи. Для сотрудников Эрмитажа наступает горячее время.

В ноябре 1918 года начинает постоянную работу в Эрмитаже Бенуа: он избран заведующим самым крупным отделом музея — Картинной галереей.[194]

Огромный музей возрождается к новой жизни, и Бенуа становится душой этого процесса. Он обследует частные коллекции в домах Юсупова, Строганова, Шереметева, Шувалова, в царских дворцах Гатчины, Павловска, Царского Села, Петергофа. Он знал их и прежде, о многих писал в журналах. Теперь он встречался с ними как полновластный хозяин, облеченный нравом отбора всего лучшего в музей, ставший народным; произведения, хранившиеся в будуарах, спальнях и гостиных, нескончаемым потоком идут в Эрмитаж. Возникают гигантские запасы — ряд залов Зимнего дворца заполняется тысячами картин. Сложенные штабелями, они нуждаются в сохранении и реставрации, в тщательном изучении.

У нового заведующего галереей нет кабинета, он не пишет бумаг: его работа проходит непосредственно в залах, у картин. Ему принадлежит огромное количество новых атрибуций, датировок, оценок. Глубину и точность его знаний не следует сравнивать с научным уровнем крупнейших музейных деятелей наших дней: Бенуа недоставало узкой специализации, педантической сосредоточенности на каком-то одном разделе истории искусства. Зато при редкой широте исторического кругозора, он обладает удивительным чутьем к искусству большому, подлинному, к художественному качеству вещи. Порой ему достаточно взглянуть па холст, чтобы, с легкостью разрешая затруднения ученых, отличить руку мастера от подделки или установить школу, автора и дату создания произведения.

Теперь эти его качества особенно кстати. Бенуа налаживает научно-исследовательскую работу, редактирует научные издания, консультирует, выезжает на экспертизы, выступает с докладами о

музейной деятельности. В основу его метода воспитания молодых сотрудников ложится обучение трудному искусству не просто смотреть на произведение, а видеть, чувствовать, понимать. Музей для него — не мертвый паноптикум, уныло демонстрирующий зрителю произведения мастеров прошлого или повествующий о зигзагах исторических стилей и вкусов, а живой организм, полный светлой и бодрящей силы искусства. Музей, — считал Бенуа, — призван пробуждать и воспитывать в людях благородство, любовь к красоте мира, к жизни. Его всегдашнее стремление к «общественному служению», к «учительству», к передаче своих знаний и опыта получает трибуну. Недаром работавшие с ним ученые и художники вспоминают, как он умел зажечь людей, умел распространять вокруг себя атмосферу подлинной любви к искусству, любви и горения.

Когда самые ценные картины, эвакуированные Временным правительством в Москву, в 1920 году возвратились обратно, Бенуа немало потрудился, чтобы Эрмитаж вновь стал доступным для посетителей. Картины развешивали по старым местам, чтобы все убедились: сокровища народного музея сохранены полностью. А затем под его руководством одна за другой начали открываться экспозиции новых поступлений. Это выставки произведений ранней итальянской живописи, картин французских мастеров XVII–XVIII веков, итальянской живописи XVII–XVIII веков, западного искусства XIX века (прежде экспозиция заканчивалась на XVIII веке).

Теперь по количеству работ французской школы с Эрмитажем мог соперничать лишь Лувр. Удвоилось собрание рисунков. Резко увеличились все без исключения разделы картинной галереи. Это требовало разработки совершенно нового плана общей экспозиции музея. Его автором был Бенуа.

69. Рабочий кабинет художника. 1922

В 1924–1926 годах осуществляется полная перевеска картин, ставшая значительным этапом в истории Эрмитажа. Она проводится с чрезвычайной тщательностью: Бенуа добивается максимально выразительного показа каждого произведения, отдельной стены, зала. Порою на формирование зала уходит 2–3 месяца. В результате вместо прежних двадцати двух залов разросшаяся картинная галерея занимает теперь сорок шесть, экспозиция приобретает несравненно большую, нежели раньше, историческую последовательность и логическую ясность. Эта работа увлекает художника до самозабвения. Стоит уехать на несколько месяцев за границу, куда он отправляется по командировкам Наркомпроса «для ознакомления с новейшими достижениями картинных галерей Франции, Германии и для выяснения ряда вопросов, связанных с отдельными памятниками, находящимися в Эрмитаже»,[195] как уже тянет обратно, домой, «на службу». Он отвергает заманчивые, сулящие немалые доходы предложения, которыми осыпают его западные предприниматели от искусства, стремясь оторвать от родины. *«Я только и думаю о том удовольствии,* — пишет он тогда директору Эрмитажа С. Н. Тройницкому, — *с каким я снова окунусь в работу с людьми, с которыми я теснее и душевнее всего связан, в работу, к тому же более внушительную, высокую и значительную, нежели все то, чем*

меня здесь неотступно соблазняют».[196]

Много позднее, перелистывая страницы жизни, он будет вспоминать об этих восьми годах в Эрмитаже как об одном из самых радостных и необходимых периодов своей деятельности. И, вновь и вновь возвращаясь мыслями к Эрмитажу, незадолго до смерти напишет своей бывшей сотруднице: *«Сколь чудные моменты мы когда-то переживали вместе! Как увлекательно было делать открытия, вносить исправления в ошибочные определения или просто умиляться тем, что вот держишь в руках ту самую вещь, тот самый холст или ту самую доску, которых когда-то касались руки Леонардо, Рубенса, Ван Дейка, Рембрандта… Бывали и у нас споры в оценках, однако они никогда не достигали той остроты, которой они достигали в моих дискуссиях с… кем либо из занявших «более определенную» позицию снобистического уклона».*[197]

«Снобистический уклон», по терминологии Бенуа, — это позиция представителей крайних левых течений, отрицающих классику и традиции. В данном случае речь идет о том, что большая работа в Эрмитаже проводилась в те годы в обстановке непрерывной борьбы с нигилистическими тенденциями Пролеткульта, руководство которого, прикрываясь лозунгами «революционности», выступало против классики, за ниспровержение «капиталистического искусства» во всех его формах и построение на его месте «производственной» культуры победившего пролетариата. Нужно ли говорить о заслугах Бенуа в сохранении крупнейшего музея страны, в том, что в сложных условиях периода гражданской войны и иностранной интервенции Эрмитаж превратился в оплот реалистических традиций, в сокровищницу мирового художественного опыта?

В советском театре

Когда в марте 1919 года Наркомпросом была создана директория, управлявшая делами бывшего Мариинского театра, Бенуа вошел в ее состав вместе с Шаляпиным, композитором Б. В. Асафьевым, дирижером Э. А. Купером и режиссером П. С. Олениным. Вскоре Правление Государственных академических театров предложило Бенуа также должность постоянного художника Мариинского театра. «Ему поручается создание эскизов декораций и костюмов для определенных постановок и участие в самих постановках».[198] Только теперь ему удалось получить наконец в свое распоряжение сцену, за которую он тщетно боролся в течение многих лет; главный оппонент бывшей

императорской дирекции занял пост одного из директоров и художников лучшего музыкального театра России.

В 1919 году на сцене Мариинского театра появляется возобновленный Бенуа **«Павильон Армиды»**. В следующем году в постановке балетмейстера Л. С. Леонтьева идет **«Петрушка»**, для которого художник выполняет новое оформление, представляющее собой, однако, лишь незначительно измененный вариант первой редакции. (Заметим, что эскизы декораций и костюмов помечены еще 1917 годом.) Но основной работой для этого театра следует считать **«Пиковую даму»** — первый оперный спектакль, поставленный и оформленный мастером (1920).

Бенуа-декоратор не изменился. Создавая в **«Пиковой даме»** картины любимого Петербурга, он (как в **«Павильоне Армиды»** и **«Петрушке»**) развивает традиционные для русского театра формы живописной декорации. Его главным выразительным средством является живопись, позволяющая воссоздать на сцене иллюзию действительной жизни, хотя и трансформированной по законам театральности; основные элементы оформления — живописная завеса и сложная система кулис, при помощи которых художник переносит зрителя то в Летний сад пушкинских времен, то в богатые залы дома графини, то к Зимней канавке. Как и другие театральные работы художника, **«Пиковая дама»** всем своим строем противопоставлена бурно развивающимся в театре этих лет конструктивистским «монтировкам» с их антиживописностью, господством геометрии и отвлеченной условности, с их станками, двигающимися платформами, лестницами, мостками, рогожей.

Бенуа встретился здесь не только с любимым, но и с изученным во всех деталях материалом. Эскизы декораций, десятки акварельных листов с эскизами сценических костюмов, париков, головных уборов, бутафории по-прежнему доказывают умение мастера из связи множества больших и малых элементов создать образ спектакля, покоряющий художественной цельностью. Стилистическое единство рождается из точного сочетания огромного живописного панно, занимающего всю сцену, и отдельных костюмов, предметов быта, причесок и носовых платков, чернильницы, скатерти, лорнета… Виртуозные по своей графике эскизы словно вобрали в себя все, что было продумано и найдено художником при работе над рисунками к пушкинской повести, при изучении пушкинской эпохи вообще. То, что в книге могло показаться театрализованным и условным, на оперной сцене становится органичным и естественным.

Незаурядный знаток музыки Чайковского (Чайковский — его любимый композитор), Бенуа, впервые встречаясь с ней в

качестве постановщика и декоратора, стремится к абсолютному соответствию красок, форм и пластического решения мизансцен, духу музыки и ее драматургическому смыслу. Хорошо известно, как трудно добиться в оперном спектакле впечатления художественной целостности и единства стиля. Один живописец, без поддержки настоящего режиссера, конечно, не в состоянии решить задачу, если… *«если только он,* — как справедливо замечает И. И. Соллертинский, — *не сочетает в себе, подобно Александру Бенуа, — функции режиссера и декоратора».*[199]

Получившая широкое общественное признание, **«Пиковая дама»** явилась первой значительной победой б. Мариинского театра на пути освоения классического наследия и прочно вошла в репертуар, не сходя со сцены вплоть до 1935 года. Историки советского театра справедливо отнесли ее постановщика и оформителя к прогрессивным мастерам, ставшим в первые революционные годы зачинателями новой оперной и балетной культуры.[200]

В этот период художник уже не мог существовать вне интересов сцены, нуждался в театральной работе как в воздухе, мечтал о ней. Он не хотел ограничивать себя музыкальным театром. Ему нужен и театр драматический. Он ищет его. *«Он самый театральный человек, какого я в жизни встречал*, — пишет Грабарь в «Автомонографии», — *не менее театральный, чем сам Станиславский, чем Мейерхольд, но театральный в широчайшем и глубочайшем значении слова».*

В начале 1918 года Станиславский выступил с проектом создания на базе Художественного театра и его студий невиданного в истории театра-пантеона, который явился бы своеобразным эстетическим образцом в области сценического искусства. Он хотел образовать при нем авторитетнейшую литературно-художественную коллегию, собрать лучшие режиссерские и актерские силы русской и мировой сцены. Такой коллектив встал бы во главе всей театральной жизни страны. И когда Немирович-Данченко предложил Бенуа вновь «инкорпорироваться» в МХТ, чтобы принять участие в осуществлении этой грандиозной идеи, тот с радостью согласился: *«Я стосковался по театру».*[201] Ход переговоров наглядно свидетельствует о том, что руководители театра не только не видят в творческом контакте с Бенуа, наметившемся в предреволюционные годы, случайного эпизода или, более того, ошибки, но, напротив, продолжают питать к художнику симпатии, хотят возобновления творческого общения и совместной работы.

Идея Станиславского не была осуществлена, но Бенуа

продолжал связывать свои надежды на будущее прежде всего с Художественным театром. Он согласился и с предложением Немировича-Данченко ставить в Москве **«Петрушку»** и **«Соловья»**. Бросив все дела, выполнил декорации к **«Петрушке»** для Большого театра — эта третья редакция, варьируя уже найденный облик спектакля, развивает его зрительно-пластическое решение в сторону большей лаконичности (особенно интересен по своей концентрированной образности эскиз **«Комната Петрушки»**). А затем, вдохновленный огромным успехом **«Петрушки»**, уже сам предлагает Немировичу-Данченко поставить трагедию Мережковского «Царевич Алексей»: его привлекает возможность вновь вернуться к живописному воплощению образа петровского Петербурга.

Однако пути Бенуа и Художественного театра так и не сошлись.

В 1923 году в МХТ возобновляется **«Хозяйка гостиницы»**. При этом Станиславский больше всего заботится о бережном сохранении замысла художника во всех его деталях, ибо *«упрощать законченный до последней степени эскиз знатока Бенуа, где все прочувствовано до гениальности, равносильно тому, что вычеркнуть всю прелесть постановки. А без нее не стоит ставить самой пьесы».* Он снова и снова обращает внимание И. Я. Гремиславского, руководящего постановочной частью спектакля, на «все детали гениального Бенуа»: *«То, что так гениально у Бенуа — рисунок балюстрады, буфета, панели, дивана, — совершенно ужасно, когда это сделано наобум, приблизительно… делайте все по Бенуа».* Предпринимая новую попытку оживить творческие связи с художником, Станиславский приглашает его на репетицию спектакля. Но Бенуа шлет отказ: ему, «отдавшему три года своей жизни служению Художественному театру», не хочется присутствовать в зале в качестве гостя[202] — в это время он целиком захвачен другим театром, которому отдает все силы, весь темперамент.

Уже в момент своего рождения Большой драматический театр, возникший при поддержке Горького в сентябре 1918 года, был задуман как советский театр классического репертуара — театр классической трагедии, романтической драмы и высокой комедии. Противостоящий развлекательно-обывательской буржуазной драматургии, это был единственный не только в революционном Петрограде, но и во всей стране коллектив, ориентировавшийся исключительно на классику. М. Ф. Андреева, стоявшая у колыбели этого театра, привлекла к участию в работе выдающихся представителей старой интеллигенции. Среди них — известные актеры Н. Ф. Монахов, Ю. М. Юрьев и В. В. Максимов,

опытный режиссер А. Н. Лаврентьев, композиторы Ю. Шапорин и Б. Асафьев. Директорию возглавлял А. А. Блок, еще со времен театра Комиссаржевской стремившийся к систематической театральной работе.

В творческом облике тогдашнего Большого драматического театра уже современная критика подметила значение, придававшееся оформлению спектакля. В известной мере справедливо, что в то время «определить место БДТ в кругу новейших театральных течений — значит указать на ту роль, которую играл в этом театре художник-декоратор». Порой Большой драматический театр так и называли — «театр художника-живописца».[203]

Заметим: именно живописца. В годы, когда формальные искания и дерзкие новации молодых мастеров все увереннее прокладывали себе дорогу, сметая традиции во имя утверждения на сцене «динамики индустриальной эпохи и нового революционного стиля», в БДТ продолжала развиваться традиционная декорация-картина, зрелищно-пышная и торжественно-красочная. Оформление спектаклей находилось в руках мастеров одного направления: здесь работали М. В. Добужинский и В. А. Щуко.

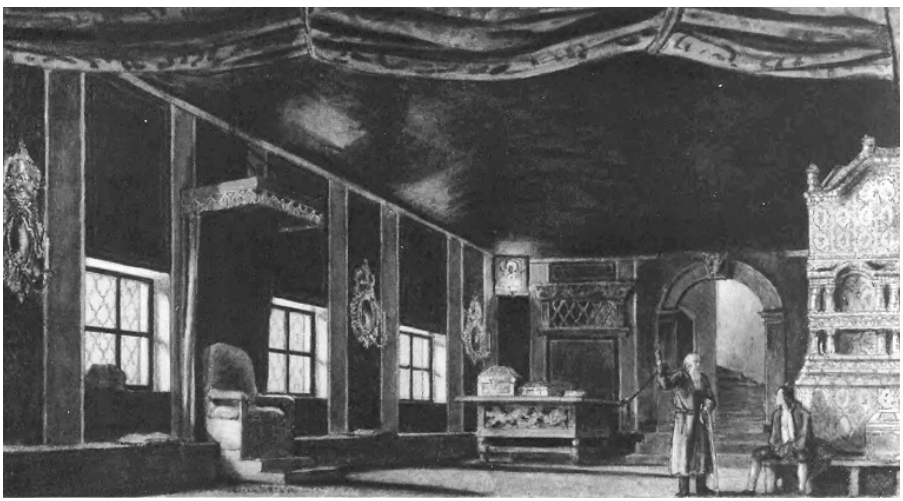
Начиная со второго сезона — с октября 1919 года — в качестве режиссера и художника начал работать и Бенуа.

Директория справедливо считала, что в его лице сделано ценнейшее приобретение: для театра классики он был настоящей находкой. К тому же ему сразу удалось завоевать огромный творческий авторитет среди участников труппы. *«Понятно, с каким интересом, смешанным с долей робости, мы, актеры, встретили его появление*, — рассказывает актриса Н. И. Комаровская. — *Александр Николаевич принес с собой атмосферу высокого искусства и деловитой энергии. Весь коллектив театра как-то сразу ощутил это — и актеры, и рабочие сцены, и особенно костюмерный цех, где Бенуа незамедлительно признали великим знатоком костюмов. Всех привлекала его внимательность к собеседнику, веселая и легкая шутливость, готовность помочь ответом на любой вопрос из театральной жизни».*[204]

Бенуа начал постановкой. (совместно с А. Н. Лаврентьевым) пьесы **«Царевич Алексей»**. Художественное качество спектакля было высоко оценено единодушной на этот раз прессой. Блок говорил, что здесь *«чувствуется эта большая, уже незнакомая сегодняшнему русскому дню, культура кружка «Мира искусства». И очень знаменательно, что декорации к «Царевичу Алексею» писал А. Н. Бенуа, большой художник..».*[205] Но с тех пор прошло немало лет, и сегодня мы не можем, конечно, принять без критики эту

авторскую инсценировку романа Мережковского, где Петр олицетворял некоего мистического «антихриста», да и ее сценическую трактовку. Однако эскизы декораций выглядят превосходно и теперь. В них ведущий драматический конфликт раскрывается в контрасте двух основных картин: кроваво-красная, судорожно напряженная по колориту палата Петра и светлая, с чистыми гладкими стенами и голландской мебелью комната в доме Алексея.

70. «Царевич Алексей». Д. Мережковского. Эскиз декорации. 1920



В строгих интерьерах и окутанных туманной дымкой пейзажах Санкт-Петербурга художник сумел добиться такой убедительной силы, что от неторопливо развертывавшегося сценического действия веяло правдой истории. Современники писали, что в спектакле живет *«какое-то острое чувство природы, воздуха и именно петербургского воздуха, петровского солнца, ветреного, не очень уютного в этих пейзажах за окнами»*.[206]

В **«Царевиче Алексее»** не было обычной для первых постановок БДТ грандиозности и романтической помпезности оформления. Ни торжественных порталов, ни специального занавеса, никакого декоративного обрамления. Бенуа рассматривал пьесу как «трагедию реального типа» и стремился превратить ее персонажей в живых людей, в психологической достоверности страданий и быта которых необходимо убедить зрителя. В эскизах костюмов подчеркнуты именно жанровые, индивидуально-человеческие стороны характеров. Используя уроки, полученные у Станиславского, он ставил перед актерами и перед собой задачу *«ближе подойти к жизни»*.[207]

С другой стороны, после неудачи ***«Пушкинского спектакля»*** режиссёр Бенуа внимательно следил за Бенуа-художником, тщательно взвешивал соотношения между «фоном» и «действием», добивался художественного равновесия. Уже в этом спектакле критика отметила «невиданные в БДТ черты стиля» — «чеховские тона», «мягкий голос», сдержанность, замедленность темпа. Серьёзность работы режиссёра отмечалась многими участниками спектакля. Но особенно восхищенно сказал об этом Монахов, исполнявший роль Алексея: *«Проделанная им с нами режиссерская работа была столь исчерпывающей, столь тщательной, что если бросить на весы то и другое, то станет ясно, что режиссёр Бенуа главенствует здесь над художником Бенуа».* Именно благодаря работе Бенуа, по мнению Монахова, **«Царевич Алексей»** стал *«едва ли не лучшей, наиболее слаженной постановкой нашего театра за все время его существования. Он имел огромный и вполне заслуженный успех».*[208]

Со временем роль Бенуа в жизни Большого Драматического театра все увеличивалась. Историки театра устанавливают даже рубеж, определяемый концом 1920 года, когда рост его влияния привел к заметному «сдвигу труппы в сторону психологического реализма».[209] Причину этого процесса видели в культивировании им «манеры МХТ» и системы Станиславского, в его установке на искренность, простоту и правду актерского переживания, в его любви к быту, к предметам, к «вещам» на сцене.

В «манере МХТ» был поставлен и **«Венецианский купец»** Шекспира (1920), прочитанный не просто как повесть о старом скряге Шейлоке, а как трагедия властного человека, мечтающего через золотые слитки обрести господство над людьми. Именно таким, одержимым снедающей страстью фанатиком с тяжелым, исподлобья взглядом рисует его художник в эскизе грима, который, намного перерастая свое прямое назначение, дает психологический образ, концентрирующий замысел постановщика.

72. «Венецианский купец» В. Шекспира. Эскиз декорации. Эскиз грима Шейлока — Н. Ф. Монахова. 1920

Тон спектаклю задавали декорации: лазурь неба, зелень садов, молочный свет луны над ночными каналами и трактованная в жанровом плане архитектура итальянского города эпохи Возрождения. В этой удивительной по живописной гармонии среде живет и страдает Шейлок, окруженный изысканными и высокомерными патрициями, умными и красивыми женщинами, заставляющими вспомнить героев Беллини и Карпаччо. **«Венецианский купец»** давал художнику возможность развернуть в широкую красочную панораму замысел оформления «Празднеств» Дебюсси, в свое время не получивший сценического осуществления. Как там, так и здесь его особенно привлекала задача воссоздания на сцене облика венецианской толпы — шумной и говорливой, многоцветной, представляющей собою не единую безликую массу, а сложный конгломерат характерных индивидуальностей. Недаром рецензенты особо

отмечали костюмы в этом спектакле, сделанные *«настолько превосходно и разнообразно, что подмостки БДТ еще не видели подобных».*[210]

«Венецианский купец» В. Шекспира. Эскиз декорации. 1920

Работая с актерами, Бенуа добивался того, чтобы мир идей и чувств человека эпохи Возрождения стал для них близким, понятным, «своим». Он часами рассказывал о быте и нравах старой Венеции, о живописцах и поэтах, прославивших город, анализировал примеры из истории искусств, демонстрировал репродукции. Вместе с участниками спектакля посещал Эрмитаж, обращал их внимание на характер движений, пластические ритмы, жесты на картинах и портретах великих венецианцев. Прошедшие эту школу актеры пронесли через десятилетия воспоминания о творческом горении, царившем на репетициях, о том ощущении внутренней непринужденности и свободы, с которым они выходили на сцену. Недаром Монахов в своих воспоминаниях расточает дифирамбы Бенуа-режиссеру, рассказывая о непостижимом даре, с которым тот умел извлекать из роли главное «зерно» и, отрабатывая его с актером, находить настроение для всего действия — для овладения образом в целом.

«Многие думают, что А. Н. Бенуа был в театре больше художником, чем режиссёром. Это в корне неверно. Я проработал с Бенуа несколько спектаклей, которые он поставил в нашем театре, и с моей точки зрения ни в одном из них не превалировал художник, а всегда — режиссёр. Конечно, смешно было бы думать, что режиссёр Бенуа давил художника, но режиссёр Бенуа никогда

не уступал художнику. Они всегда шли нераздельно…

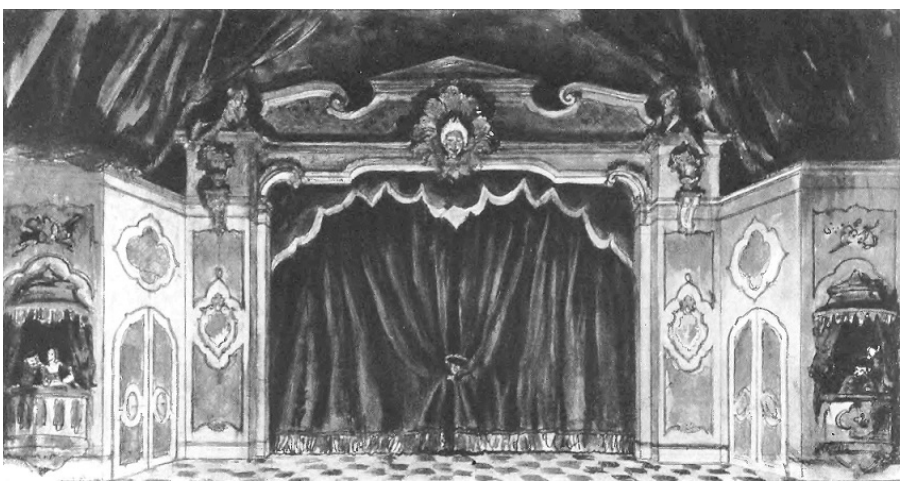
Режиссёр он был удивительный. Когда он работал над какой-нибудь пьесой, скажем, над «Венецианским купцом», то в разговоре о ней он, бывало, расскажет чуть ли не всего Шекспира, нарисует эпоху, в которую жил Шекспир, раскроет всю глубину содержания произведения, охарактеризует персонажей трагедии. Когда зайдет речь о гриме, он вынет блокнот и тут же набросает шесть-семь эскизов грима. Так же он поступал и с костюмами. При этом мало того, что он набросает исторически совершенно идеальный костюм, но он укажет цвет каждой ленточки и качество, фактуру материала, из которого его надо сделать. Если вы хотите послушать какие-нибудь мелодии, музыку той эпохи, Бенуа подойдет к роялю, начнет играть — и опять сидишь, разинув рот, и слушаешь его. Все, что он делал, было отмечено печатью высокого мастерства и культуры. Кроме того, у Александра Николаевича необычайный дар вытягивать из актера все, что ему нужно по задуманному плану. Какими средствами он этого достигал, я не сумею сказать — он умел без всякой «травмы», без всяких «заушений», силой одного своего редкостного обаяния направить актера по тому руслу, по которому должна была идти пьеса согласно его плану. А он был режиссером, у которого всегда имелся разработанный, как партитура, план постановки». [211]

«Слуга двух господ» К. Гольдони. Эскизы костюмов. 1920

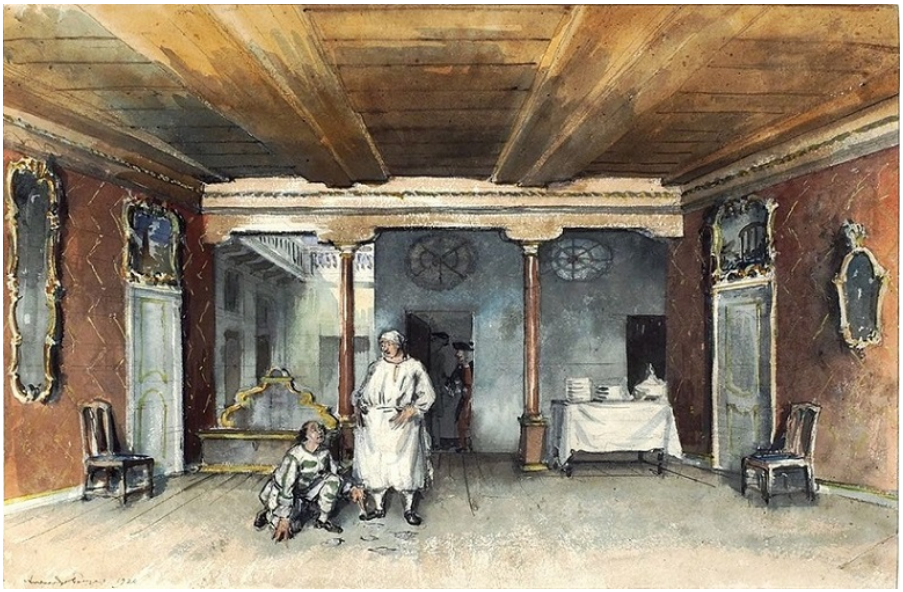
Эти качества режиссера и художника особенно ярко проявились при работе над **«Слугой двух господ»** Гольдони, спектаклем, который был встречен в 1921 год давно невиданным в Петрограде успехом. Оказавшись в своем роде рекордным для советского театра, он не сходил со сцены в течение двух десятилетий и, оставаясь «основным спектаклем БДТ», неоднократно возобновляемый, выдержал почти пятьсот представлений. Можно ли объяснять столь счастливую судьбу комедии, как это иногда делают, исключительно актерской

победой Монахова, создавшего один из своих шедевров? Не вернее ли, что прочный успех объяснялся и постановкой, рассчитанной на самую массовую аудиторию, и общим жизнерадостным тонусом спектакля, благодаря которому только и мог заиграть всеми своими красками талант главного исполнителя?

В этом спектакле художник выстроил на сцене нарядный архитектурный портал «под рококо». В центре арка, по сторонам боковые входы, украшенные легким орнаментом и горящими в канделябрах свечами, а в углах — заполненные зрителями в костюмах XVIII века ложи с занавесками из голубого бархата. Звучит музыка Скарлатти и Рамо. На просцениуме перед порталом появляются артисты в традиционных костюмах и масках commedia dell'arte; разыгрывается короткая танцевально-мимическая интермедия… В основу декорационного замысла положен прием, использованный в **«Петрушке»**: там зритель следил за действием сквозь портал, напоминающий окошко косморамы, здесь портал словно вводит его в зал старого итальянского театра.



75. «Слуга двух господ» К. Гольдони. Эскизы декораций. 1920



Все, что происходит на просцениуме, и особенно интермедии перед началом каждого акта, пронизано откровенной стилизацией — это не настоящая жизнь, а условная, театрализованная. Но вот в проеме портальной арки раздвигается занавес и возникает реальная картина итальянского городка. Сменяющиеся в глубине «второй сцены» декорации-панно изображают то комнату в доме купца Панталоне, то улицу с видом на гостиницу Бригеллы и кирпичный мост через канал, то типичный итальянский дворик, то зал в гостинице… Чередуясь в соответствии с динамичной сменой эпизодов у Гольдони, картины эти написаны в свободной акварельной манере, свойственной художнику, и носят жанровый характер. Это — Венеция. Но не парадная, полная архитектурных красот, а «жилая», насыщенная характерными бытовыми деталями.

76. «Слуга двух господ» К. Гольдони. Эскизы декораций. 1920

Таков фон, на котором развертывается стремительное действие буффонной комедии о проделках хитрого простака Труфальдино, поставленной режиссером как шутка с участием веселых и остроумных артистов. Бенуа требует от исполнителей, и прежде всего от Монахова, играющего главную роль, свободной

импровизации, полной естественности движения и жеста. Взгляните на эскиз костюма веселого Труфальдино, и вы увидите все эти черты запечатленными в точных мазках акварели.

74. «Слуга двух господ» К. Гольдони. Эскиз костюма Труфальдино — Н. Ф. Монахов. 1920.

Таким образом, в **«Слуге двух господ»** сочетались различные начала: стилизация в одних элементах оформления и жизненная

простота в других, построение мизансцен по принципам, характерным для традиционных форм спектакля XVIII века, и максимальная непринужденность актерской игры, Покорявшей своим реализмом. Это придавало постановке некоторую двойственность и внутреннюю противоречивость, что, впрочем, не отражалось на успехе спектакля у зрителя.

Так в Большом драматическом театре начала двадцатых годов Бенуа впервые получил возможность для систематической и последовательной театральной работы, для создания не отдельной постановки, а целой серии спектаклей, решаемых им в значительной мере единолично — от замысла до премьеры. Он хорошо понимал это и ценил. Недаром он отдавал театру почти все время, свободное от Эрмитажа, переводил тексты (почти все иностранные пьесы, поставленные им, шли в его собственных переводах), писал и рисовал эскизы, следил за исполнением декораций, многие часы проводил в бутафорской и костюмерной мастерских, репетировал с актерами, композиторами, оркестрантами, даже участвовал в субботниках, помогая выгружать и складывать дрова. *«Бенуа сидит целыми днями, не выходя из театра… увлечен до трогательности»*, — сообщает М. Ф. Андреева Луначарскому.[212]

Здесь он мог широко развернуть работу над издавна излюбленной темой — XVII и XVIII века, их история, культура, быт. С ней связаны все центральные работы художника на сцене БДТ.[213] **«Царевич Алексей»** — XVIII век в России. **«Слуга двух господ»** (как и неосуществленный **«Веер»**) Гольдони, этого «итальянского Мольера»— XVIII век в Италии. И, конечно, веселый ***«Мольеровский спектакль»*** 1921 года, поставленный и оформленный художником в ознаменование 300-летия со дня рождения великого французского комедиографа. Действие включенных в него **«Смехотворных прелестниц»** и **«Лекаря поневоле»** разворачивалось на фоне совершенно реалистических живописных панно, заключенных в пышный архитектурный портал с королевским гербом, напоминающим о парижском театре Пти Бурбон, в котором играл сам Мольер. «Великий Шура выше всяческих похвал», — шутливо восклицает Головин по поводу этих постановок Бенуа.[214]

77. «Веер» К. Гольдони. Эскиз декорации. 1924

К ***«Мольеровскому спектаклю»*** Большого драматического театра примыкает по своему решению и **«Мещанин во дворянстве»**, осуществленный Бенуа — художником и режиссером на сцене Академического театра драмы в 1923 году. Здесь наибольший интерес представляют эскизы костюмов: отточенная образная характеристика, острый силуэт, тщательно продуманная цветовая гамма. (В этот период работа художника над костюмом начинается с акварельного «нашлепка»: крошечный лист бумаги, несколько лаконичных пятен краски; так устанавливается цветовое содержание костюма, которое затем разрабатывается в законченном эскизе.)

74. «Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера. Эскиз костюма Журдена. 1924

Францию XVIII столетия в творчестве Бенуа двадцатых годов представляет комедия Бомарше **«Женитьба Фигаро»**. Но в этом спектакле, выступая против активно проводимого многими режиссерами на тогдашней драматической сцене лозунга «осовременивания классиков», художнике полемическом пылу впадает в другую крайность. Он делает неожиданную попытку показать пьесу такой, «какой ее хотел видеть сам автор». По сохранившимся историческим документам стремится восстановить первоначальную сценическую форму спектакля,

воскресить «старинную комедию с пением и танцами».

78. «Женитьба Фигаро» П. Бомарше. Эскиз костюма. 1926

Постановочный план Бенуа был поверхностным и ложным в самом замысле: в жертву идее реконструкции приносилось главное — народная основа бессмертной комедии Бомарше. Вместо политически острого памфлета на сцене разыгрывалась не то легковесная комедия, не то старинный любовный фарс. Не мог спасти положения и Монахов, игравший Фигаро. Несмотря на то, что, как писал рецензент «Ленинградской правды», «внушительные декорации встречают неизменные аплодисменты зрителей»,[215] спектакль в целом не удался. Громоздкие, подчеркнуто красивые фоны подавляли актеров. В одних случаях декорации цитировали гравюры XVIII века, в других (IV акт) заставляли вспомнить о грандиозных дворцовых залах Бибиены и Гонзаги. Получилась антикварная стилизация. Осталась пустая декоративная оболочка. **«Женитьба Фигаро»** лишилась своей сатирической души.

Это была серьезная ошибка. Попытка, имеющая узкий историко-театральный интерес и, может быть, естественная в петербургском «Старинном театре», в советском театре с его новым зрителем, ищущим на сцене ответ на насущные вопросы современности, выглядела нелепой: шел 1926 год…

Художник переживал неудачу тем сильнее, что она приводила на память провал ***«Пушкинского спектакля»***. А поставленная в том же сезоне Станиславским в Московском Художественном театре «Женитьба Фигаро», оформленная Головиным, пользовалась шумным успехом: там героем спектакля был народ.

«Пушкинский спектакль» послужил к уходу Бенуа от Станиславского. **«Женитьба Фигаро»** стала его последней работой в Большом драматическом театре. Но до конца дней он будет возвращаться к нему в мечтах, называть «своим», говорить о той творческой «полновластности», которой смог добиться только здесь — первый и единственный раз в жизни. *«Из всех моих театральных воспоминаний*, — Это написано в 1958 году, — *именно работа в Большом драматическом театре представляется мне теперь самой приятной и прямо-таки отрадной».*[216]

Снова «Петергоф» и «Версаль». «Медный всадник»

В первые послереволюционные годы мастера «Мира искусства» принимали довольно активное участие в художественной жизни Петрограда. Правда, делая немало полезного и даже необходимого, они все же были целиком

связаны со старой культурой и ни в коей мере не являлись провозвестниками будущего. Их творческая практика, несмотря на многие выдающиеся достижения, скорее подводила итоги пройденному, нежели открывала перед молодым искусством советской республики новые пути.

Таков в это время и Бенуа-график.

В орбиту его внимания включается только XVIII и начало XIX века. Он но-прежнему влюблен в искусство русской классики и всячески пропагандирует его. *«Из выдумок Уэльса мне особенно соблазнительной показалась «Машина времени», но, разумеется, я на ней не отправился бы вперед, в будущее, а легонечко, постепенными переездами и с долгими остановками по дороге посетил бы такие эпохи, которые мне наиболее по душе и кажутся особенно близкими. Вероятно, я в одной из этих станций и застрял бы навеки. Но очень далеко я бы при этом не забирался».*[217] Сказано иронически, но чрезвычайно точно!

На протяжении 1918–1922 годов Бенуа выполнил 25 литографий серии ***«Петергоф»***: аллеи и перспективы парка, архитектурные пейзажи, изображения скульптур и фонтанов. ***«Петергофская серия»*** — не только попытка бережно запечатлеть создания зодчих, ваятелей, мастеров садово-паркового искусства. Это — очередное звено в решении одной из ведущих жизненных задач художника, продолжение его борьбы за признание великого наследия русской культуры, за защиту и сохранение памятников прошлого. Рассказывая о Петергофе, график Бенуа сражается за то же, за что выступает в суровые революционные годы Бенуа — музейный деятель. Он как бы собирает воедино свои многолетние раздумья о красоте петербургских пригородов, об их мировом художественном значении и, добиваясь широкого охвата темы, использует для новой серии работы, посвященные им в разные годы тому же Петергофу.

«Большой каскад» — почти буквальное переложение на язык литографии акварели 1901 года. Подобную «операцию» художник производит и с некоторыми другими акварелями и рисунками, даваемыми в слегка видоизмененном варианте. Ряд листов он выполняет заново. Но суть остается неизменной: Бенуа синтезирует свои восходящие еще к детским годам впечатления о Петергофе, стремится как бы исчерпать давно волнующую тему.

Большой каскад в Петергофе. 1918

Серия «Петергоф», задуманная как альбом литографий, отражала интерес к этой технике, вспыхнувший в начале двадцатых годов среди мастеров «Мира искусства» и принесший зрелые плоды в нескольких изданиях, посвященных искусству и быту старой России. (В юности художник лишь единожды обращался к литографии — **«Парк»**, 1900.) Работа Бенуа не увидела свет. Но она примыкает к вышедшим в 1922–1923 годах альбомам литографий Остроумовой-Лебедевой («Петербург») и Добужинского («Петербург в 1921 году»). Не выходящие за пределы привычных, излюбленных авторами сюжетов, эти графические сюиты находились в русле реалистических традиций предреволюционной русской графики. В них не было столь модного в начале двадцатых годов формального поиска, зато мастерство этих работ служило отличной школой для молодых графиков.

В технике литографии выполнена и значительная часть альбома ***«Версаль»***, в 1922 году изданного «Аквилоном» с предисловием художника. В него входят сделанные тушью заставки и 26 карандашных рисунков и литографий.

В ***«Петергофе»***, добиваясь целостности и единства восприятия, Бенуа перевел даже старые свои акварели в технику

литографии. В альбоме ***«Версаль»*** с вновь выполненными литографиями соседствуют воспроизведения карандашных рисунков. Это несколько разбивает цельность впечатления. Но знаменательно, что рисунки 1896 года мирно уживаются с работами 1922 года. Как характерно это для Бенуа, с его устойчивым творческим почерком, который с годами хоть и развивался, но в своей основе не изменялся. По поводу ***«Версаля»*** тонкий знаток графики Г. С. Верейский заметил, что особенностью Бенуа, этого «огромного мастера», вообще является то, что он *«как-то сразу и уже давно «установился»*.[218]

«Версаль» был еще одним итогом. Но в эти годы, годы революционной борьбы и разрухи, тихое любование уголками пышного парка французских королей выглядело по своей тематике особенно никчемным. Круг ценителей нового варианта старой «версальской темы» Бенуа оказался еще более узким, нежели раньше: чувства, владевшие художником (как и рядом его товарищей по «Миру искусства»), не могли привлечь нового зрителя. Кроме того: Бенуа излагал свои утонченные ощущения интимно, в лирически-камерной форме, словно музицируя. Революция нуждалась в страстном призыве, в громком языке лозунга. Новая аудитория жадно ловила боевое слово, полное огненной силы, громовые звуки революционного оркестра. Меланхолический ***«Версаль»*** не мог служить знаменем нового искусства.[219]

Процесс обновления охватил в эти годы и книжную графику. Революция вызвала к жизни совершенно новый тип иллюстрированного издания, обращавшегося к самым широким народным слоям. Художники должны были помочь новому читателю в знакомстве с большой литературой, с образами и героями русской и мировой классики.

Лучшие мастера включились в огромную работу, предпринятую литературноиздательским Советом Наркомпроса: с 1919 года одна за другой выпускаются книжки широко задуманной серии «Народная библиотека». Они были скромными и дешевыми, печатались на плохой бумаге, но выходили тиражами, для старой России невиданными. Их оформляли мирискусники Б. М. Кустодиев и М. В. Добужинский, Д. И. Митрохин и С. В. Чехонин, В. М. Конашевич, а также В. В. Лебедев.

Бенуа, как всегда, выбрал Пушкина: среди первых выпусков «Народной библиотеки» появилась и ***«Капитанская дочка»***.

Маленькая «карманная» книжка. У нее простая бумажная обложка с «орнаментом» из легких росчерков гусиного пера; под названием — вписанные в медальоны профили: Пугачев с

казацкой нагайкой и Екатерина II со скипетром. И восемь рисунков в тексте, воспроизведенных штрихом.

Графическим «вводом» в книгу служит заставка, изображающая заметаемого бураном человека на дороге и понурых лошадей с кибиткой, вставших посреди Оренбургской степи. Для иллюстрирования художник отбирает эпизоды, контрастные по жанровой окраске и эмоциональной интенсивности. Здесь сцена полусонного мелкопоместного быта (**«Прощание Гринева с родителями»**) и лирическая встреча раненного на дуэли героя с Марией Ивановной в доме коменданта крепости, драматическая картина **«Суд Пугачева»** и кровавая трагедия казни Пугачева на заполненной обывателями городской площади. Все это, включая рисунки **«На постоялом дворе»** и **«Мария Ивановна у императрицы»**, с незначительными изменениями воспроизводящие аналогичные иллюстрации варианта 1904 года, сделано с намеренной наглядностью, скомпоновано ясно и точно. Тем сильнее вырывается из общей тональности оформления символико-мистическая концовка книги, основанная на сновидении Гринева: страшный крестьянин, размахивая топором, сносит дворянские головы.

Подготовительные наброски для иллюстрации к «Капитанской дочке» А. С. Пушкина. 1919

«Капитанской дочке» в транскрипции Бенуа далеко до масштабности пушкинского романа с его грандиозным охватом исторических событий. Тема стихийного крестьянского восстания, имевшего глубоко народный характер, остаётся как бы за

пределами иллюстраций. Художник не смог подняться до Пушкина. Он не удовлетворён своей работой. Недаром имя автора иллюстраций в книге отсутствует.

Прощание Гринева с родителями. Иллюстрация к «Капитанской дочке» А. С. Пушкина. 1919

.. На белом фоне суперобложки, напоминая о чугунных узорах петербургских оград, строго лежит черный типографский шрифт: «Медный всадник». Красноватобурая обложка — словно тяжелый квадр гранитной одежды Невы. Обнесенные черной рамкой, здесь набраны имя поэта, название книги, а внизу

помещен серебристый карандашный рисунок: под разгневанным небом — силуэт памятника Петру I, тающий в тумане, отделенный от нас пеленой дождя, омываемый грозными языками волн… Сдержанное внешнее оформление книги, изданной в 1923 году Комитетом популяризации художественных изданий, как нельзя лучше соответствует духу «петербургской повести».

Без каких бы то ни было претензий на эффект задуманы художником лишенные даже малейших украшений элементы внутреннего оформления: заглавный лист и шмуцтитулы выполнены скромными средствами типографского набора. Художественный акцент перенесен на иллюстрации.

Продолжая линию культивировавшихся «Миром искусства» художественных изданий, ***«Медный всадник»*** во многом противоположен облику ***«Капитанской дочки»***. Даже по своему формату и конструкции книга похожа на своеобразный альбом, в котором поэт и иллюстратор выступают на равных началах. Роль художника не ограничивается наглядными пояснениями к тексту, графическим аккомпанементом к нему. Иллюстратор — не просто истолкователь. Он — соавтор. Поставленную им перед собой задачу можно сравнить с той, что решает композитор, когда, основываясь на мотивах литературы, он создаёт новое произведение — будь то в форме песни, оперы или балета. Сохраняя мысль писателя, отталкиваясь от нее, композитор усиливает то, что кажется ему важным, затушевывает или опускает несущественное. В результате возникает художественная цельность нового порядка, в ином виде искусства, созданная другими средствами. Опирающаяся на литературный мотив, она говорит собственным языком и формируется как бы параллельно своему первоисточнику, а не просто «оформляет» его.

Именно таков художественный замысел нового ***«Медного всадника»*** Бенуа.

Из ранних рисунков сохранен в неприкосновенности только один: динамичный, полный трагедийного пафоса фронтиспис 1905 года. Остальные тридцать пять подготовлены заново. Многие нам знакомы: используя лучшие из иллюстраций, сделанных прежде, Бенуа переработал и перерисовал их. А затем дополнил новыми. Большинство новых рисунков подготовлено для печати в 1916 году (издание, однако, не было тогда осуществлено). Последние, завершившие формирование художественного образа, сделаны уже в 1921–1922 годах, когда книга печаталась.

Между окончательным и первым вариантом иллюстраций к ***«Медному всаднику»***, который теперь выглядит всего лишь подступом к теме, лежат два десятилетия. Не мудрено, что в

изменениях, на первый взгляд кажущихся несущественными, кроется заряд высокого художественного напряжения. Опыт зрелого иллюстратора и тонкого знатока классической литературы, либреттиста и живописца театра, наконец, режиссера, овладевшего законами сцены, помогает художнику создать произведение могучей силы.

Иллюстрации к «Медному всаднику» А. С. Пушкина. 1916–1922

Как увлекательно следить за постепенным развертыванием его режиссерского замысла!

Будто торжественная увертюра, звучит вступительный рисунок: Петр, задумывающий основание новой столицы. Чередуясь, проходят картины Петербурга пушкинской поры… Панорама Невы с ясными линиями «юного града», раскинувшегося на ее плоских берегах; лирическая сцена: Пушкин, белой петербургской ночью читающий друзьям стихи; жизнерадостные, полные характерного для Бенуа юмора жанровые эпизоды — заполненные беззаботной толпой набережные, Марсово поле во время парада. Графический язык романтически приподнят и чист. Безмятежно спокойный, льется рассеянный свет, благороден и мягок тон сепии, подцвечивающей рисунок. На всем печать жизненной гармонии и красоты, как и в поэтике знаменитого «Вступления», звучащего восторженным гимном великому городу.

Но вот в голосе поэта, приступающего к «вечернему, страшному рассказу», появляются беспокойные ноты: «Была ужасная пора…» И сразу как чуткое эхо отдаются они в концовке к вступлению, пронизанной мрачным предчувствием: из зловещих волн «побежденной стихии» встает над Петербургом коварное речное божество.

Тревожные строки первой части поэмы. На город бросается разъяренная Нева. Торжественный пролог перерастает в трагедию. Теперь рука художника становится взволнованной, композиция рисунков полна динамики, природа, здания, люди кажутся охваченными паникой и ужасом. Словно страшный сон, возникают картины города, изнемогающего в неравной схватке со стихией. Хлещет ливень, вздымаются к небу волны, гнутся деревья, тонут, цепляются за фонарные столбы, взбираются на крыши люди, плывут но улицам-рекам гробы. И Евгений, оседлав «сторожевого льва» на площади, ставшей морем, с ужасом взирает на черную точку вдали — монумент царя, основавшего великий и страшный город. Драматический накал иллюстраций постепенно нарастает. Художник по-прежнему не прибегает к психологизации в смысле сосредоточения внимания на лицах персонажей. Как всегда у Бенуа, здесь действуют маленькие фигурки. Он добивается необходимого впечатления другими средствами. Экспрессией силуэта, движения, жеста. Использует тоскливо холодный сероватый тон, резко сопоставляет крупные и мелкие формы, сталкивает их; среди глубоких конфликтных контрастов света и тени мечутся нервные изломы линий.

Один из секретов выразительности этих рисунков кроется во взаимодействии враждебных пластических ритмов — широких,

безраздельно царящих в композиции бурных ритмов стихийных сил и сопротивляющихся им дробных, сплетающихся в сложные клубки движений человеческих фигур.

Заставка к книге «А. С. Пушкина. Медный всадник». 1922

Вторая часть поэмы открывается заставкой, изображающей Петропавловскую крепость и Неву, насытившуюся разрушением. Затем Евгений, мчащийся к любимой — бег по ступеням гранитной пристани, переправа в лодке мимо трупов утопленников и снова бег по опустошенному предместью, где развалины домишек, поверженные деревья… Безысходные серо-синие, коричневые тона. Напряженные контрасты белого и черного. Судороги скрюченных ветвей. Герой, застывший у места, где стоял дом Параши. Безумие…

К лучшим следует отнести иллюстрации, изображающие Евгения, просыпающегося белой ночью на гранитной скамье у пристани, и его одинокую фигуру, растерянно застывшую на площади у сторожевых львов. В этих рисунках живет дыхание холодной и казенной столицы, сказочно прекрасной и тоскливой, построенной людьми, но враждебной людям. Глубокий, полный концентрированной энергии образ! Но еще большей художественной силой обладают заключительные рисунки второй части поэмы. Немногим мастерам посчастливилось постигнуть «графическую тайну» петербургской белой ночи, секрет ее «души». Бенуа это удается. На ее призрачном фоне события пушкинской поэмы приобретают особую эмоциональную

напряженность. Евгений, робко приближающийся к Петру. Поединок безумца с оживающим монументом. И — преследование Евгения Всадником. В этих кульминационных рисунках нервный пароксизм штрихов, неукротимая борьба черного и белого, лихорадочная динамика композиции достигают предела. По внутреннему драматизму они почти не имеют равных в истории русской книжной графики.

Концовка к «Медному всаднику» А. С. Пушкина. 1922

Последний рисунок второй части. Евгений, бредущий но Сенатской площади; гримасничающие обыватели вокруг; над опущенной, усталой головой потерявшего разум, раздавленного горем человека — торжествующий силуэт победившего памятника, словно олицетворяющего вечную жизнь Петербурга.

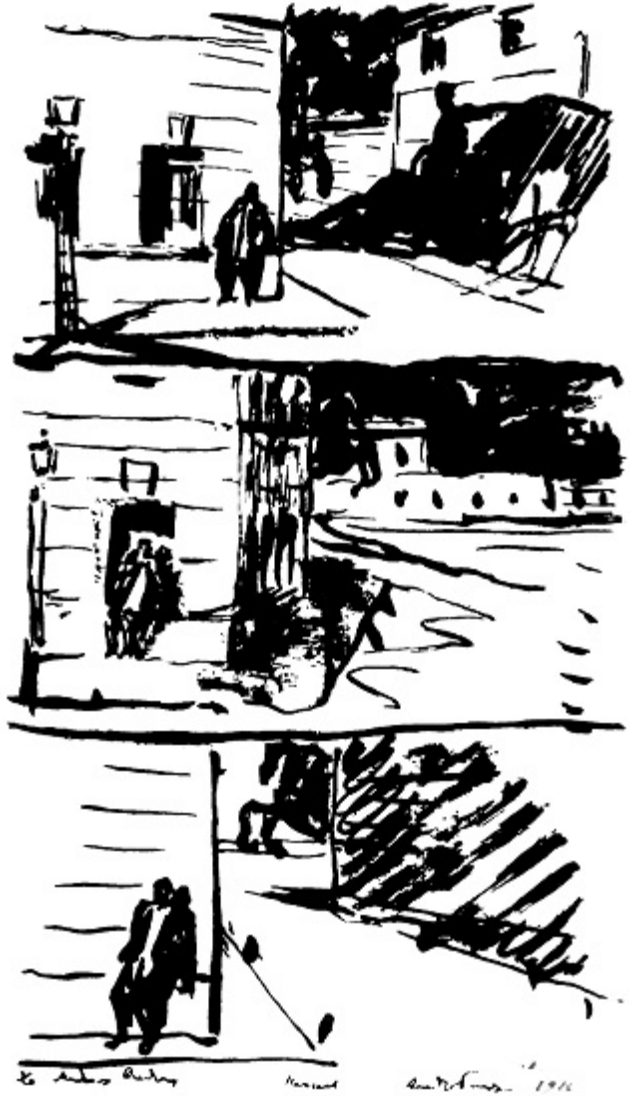
Графический цикл о судьбе человека в красивом и страшном городе наполнен раздумьями художника о собственной жизни. Впечатляющая сила рисунков во многом основана на сложной

двойственности их образного содержания. Рисунок — не просто сопровождение стиха. Почти каждый пропитан личными воспоминаниями, ассоциациями. Это придает работе художника черты своеобразного графического дневника. Здесь детские впечатления от людской толчеи на Марсовом поле и шумной жизни Дворцовой набережной, дань воспоминаниям о Крюковом канале и «доме Бенуа, что у Николы Морского», о собственных юношеских размышлениях в комнате старого петербургского дома, о беседах с друзьями в тихую белую ночь; потом о своей молодости, о времени, когда он не находил применения своим силам в родной столице… Бенуа сопровождает рисунки посвятительными надписями: **«Памяти Санкт-Петербурга»**, **«Вальтеру Нувелю»**, **«Памяти лета 1893 года на Канонерской»**, **«Памяти Серова»**, **«Памяти родительского дома на Никольской»**.

По признанию художника, в процессе работы образ Петра неизменно ассоциировался у него с обликом Дягилева («не столько физически, сколько духовно», — замечает Бенуа, имея в виду такие черты характера, как энергичную деловитость, широкий размах, властность, деспотизм…);[220] об этом свидетельствует и надпись на рисунке, изображающем Всадника, преследующего беглеца, — «Сергею Дягилеву»— посвящение близкому другу и жестокому врагу, талантливому ученику и беззастенчивому эксплуататору.

А в образе Евгения (особенно во второй части цикла), со скованными движениями «автомата», нетрудно заметить черты, сближающие его с любимым героем художника — Петрушкой. Немало выросло в этом цикле и из старых размышлений о разбитых надеждах, о борьбе и неудачах, наконец, о том, что породило рисунок, изображающий Евгения, тщетно пытающегося настигнуть слепую фортуну, в то время как над ним уже нависла костлявая рука Смерти…

Композиционные наброски иллюстрации к «Медному всаднику» А. С. Пушкина. 1916



Но вся эта «автобиографичность» отнюдь не является самоцелью. Она — просто эмоциональная опора для воссоздания пушкинских образов. Вместо пассивного отображения поэтического эпизода художник стремится целиком уйти в мир своих героев. Поклонник Станиславского, он использует арсенал своей «Эмоциональной памяти» (термин Станиславского) для вживания в драму, для перевоплощения. Любовь Пушкина к городу — это и его любовь. Здесь вся его жизнь. Его мечты и его мучения. Художник воспринимает мир Евгения как собственный мир. Потому так тяжело, всей душой, сопереживает он гибель героя.

В этом — основа поразительной прочувствованности иллюстраций к ***«Медному всаднику»***.

Исключая фронтиспис, рисунки в книге выдержаны в единой графической манере, развивающей вариант 1903 года и противоположной приемам, на которых строится оформление «Пиковой дамы». Вместо декоративности и живописности — скупые, пугающе холодные краски. Все лаконично и строго. Художник стремится к мужественной простоте и выразительности в каждом отдельном листе. Сохранившиеся натурные этюды показывают, с какой серьезностью он работает над образом Евгения для каждого данного рисунка, как добивается предельной выразительности. В процессе работы вновь и вновь возвращается к наброскам, эскизам, пробам. Затем переходит к тональному рисунку в большом размере, вновь и вновь стирает, переделывает его, улучшает компоновку, в необходимых случаях подклеивает бумагу. Теперь выверенный во всех деталях рисунок, где окончательно установлены образы и композиция, переводится на новый лист. Бенуа осуществляет перевод продавливанием рисунка по контуру: в графическом оригинале, предназначенном для воспроизведения в печати, не должно быть ничего лишнего — только самое важное, существенное.

Последний этап работы: свободный рисунок кистью по намеченному контуру.

Теперь обегающая форму линия приобретает особую экспрессивность и энергию. Она изгибается, обостряет пластику формы, нередко прерывается, исчезает и вновь возникает под взволнованным движением то сочной, то сухой кисти. Тушь ложится отдельными мазками, образует заштрихованные плоскости и глухие черные заливки. Художник достигает впечатления непринужденного артистизма и импровизационной легкости. Труд и пот многолетних исканий остаются в папках, спрятанных в мастерской. Перед зрителем — только их результаты, данные в виде художественных выводов.

Каждая из иллюстраций заключена в простую рамку. Рассчитанные на штриховое воспроизведение, они располагаются в книге не отдельно, вклейками, а стоят на каждой ее странице, непосредственно вытекая из текста поэмы.

Тем сложнее здесь создание органической спаянности иллюстрации и типографского набора, композиционной уравновешенности рисунков и текста на страничном развороте. Эта задача решается тщательным продумыванием макета книги. Он принципиально антиакадемичен. Художник устанавливает разные размеры и пропорции рисунков, располагает одни горизонтально, другие — по вертикали; выдерживает

определенный «модуль» фигур и даже жирность штриха в расчете на их зрительное восприятие по соседству с массивом набора. Рисунок должен лежать на странице свободно, придавая ей трепетность, а книжному развороту зрительное разнообразие. Заставки то вписаны в овал, то прямоугольны…

«Медный всадник» — отличный пример сотворчества художника и полиграфиста. Работа иллюстратора здесь теснейшим образом связана с возможностями полиграфического исполнения. Так, контурные рисунки Бенуа служат оригиналами, по которым в типографии изготавливаются клише нужного размера. Оттиски с этих клише художник раскрашивает акварелью, исходя из общего колористического замысла: красочная оркестровка книги строится на оттенках серебристо-серого цвета — то зеленоватого, го отдающего синевой, то впадающего в розовый. Раскрашенные от руки оттиски вновь поступают в типографию: теперь по ним делают тоновые клише для цветной печати.

Такой метод обеспечивает не только возможность наилучшего воплощения авторского замысла, но и отличное качество полиграфического исполнения.

В «Медном всаднике» 1923 года Бенуа исчерпал, наконец, тему, волновавшую его многие годы. Задача, о которой можно сказать, что она стала делом жизни художника, была решена. Пушкин не знал еще истолкователя, глубина и сила образов которого приближались бы к тому, чего достиг Бенуа.

Евгений. Этюд для иллюстрации к «Медному всаднику» А. С. Пушкина. 1916

Справедливо ли, однако, говорить о конгениальности иллюстрационного цикла поэмы? (В той мере, конечно, в какой это понятие может быть применено по отношению к работе художника XX века, иллюстрирующего произведение классики, отделенное от него десятилетиями.) Многие русские мастера отвечали на такой вопрос утвердительно. Кустодиев, к пример), не только ставил работу Бенуа несравненно выше работ всех

других русских иллюстраторов, но находил ее «изумительно родственной тексту Пушкина».[221] Грабарь утверждал, что «Медный всадник» является «венцом», «сверкающей жемчужиной» всего творчества художника. «Увидав рисунки к «Медному всаднику» Бенуа, — писал этот крупнейший знаток русского искусства, — не можешь уже представить себе пушкинских образов иначе».[222]

Это не преувеличение. Графические образы, рожденные Бенуа, действительно прочно срослись с поэмой Пушкина. Их эстетическая долговечность доказана временем. Иллюстрационный цикл Бенуа неизменно, до наших дней, сопровождает издания ***«Медного всадника»*** на самых различных языках,[223] красноречиво свидетельствуя о неистребимой жизненности искусства книжной графики, когда ему удается подняться до уровня образов классической литературы.

Иллюстрация к рассказу А. Погорельского «Черная курица». 1922

Так, подводя итог исканиям мастеров «Мира искусства» в области иллюстрирования Пушкина, да и в книжной иллюстрации вообще, ***«Медный всадник»*** Бенуа стал одним из высших достижений русской книжной графики первой четверти нашего века.

Свои рисунки и литографии, эскизы декораций и пейзажные акварели художник экспонирует на многих выставках. Они последовательно реалистичны — за это ему не раз достается от «левых» рецензентов. В то же время художественная критика, стоявшая на реалистических позициях, неизменно относится к его

работам сочувственно, видя в самом существовании этого ветерана русского искусства, в самом факте его участия на выставках, необходимое противоядие против формалистов. *«Уклон выставки, конечно, левый*, — сообщает М. Ф. Андреева Горькому о готовящейся в Берлине выставке русского искусства, — *но участвуют все направления- от* ***рара*** *Бенуа и Архипова, Жуковского до — супрематистов и конструктивистов (которые тарелки битые и гвозди выставляют в виде картин)».*[224] Горький же, в 1922 году возмущенный тем, *«как различные спекулянты, малограмотные художники, бездарные актеры и всякая мелкая гниль дискредитируют русское искусство, всячески уродуя его и бессовестно торгуя им»*, прямо противопоставляет этим отщепенцам высокие традиции *«подлинного и чистого русского искусства»*, и прежде всего творчество Бенуа.[225]

В этот период выставки «Мира искусства» проводятся с большими перерывами: 1917, 1922, 1924-й. Большинству их участников так и не удается перейти от «подведения итогов» к отражению жизни революционной страны и ее народа. Зрительский интерес падает. Таков удел всех старых художественных объединений: в 1924 году выставки Товарищества передвижников и «Союза русских художников» вовсе прекращаются (впрочем, Товарищество вскоре возродилось в АХРРе, а «Союз» продолжал жить в «Обществе московских художников» и некоторых других организациях). В том же году умирает и «Мир искусства».

На этот раз — навсегда.

Глава шестая
1927–1960

На чужбине

В годы гражданской войны и иностранной интервенции, когда молодое советское искусство делало свои первые шаги и одерживало свои первые победы, множество замечательных русских мастеров с энтузиазмом включилось в строительство новой социалистической культуры. Художественная жизнь в стране била ключом. Решение новых задач, выдвинутых революцией перед мастерами искусства, требовало от них напряжения всех сил, творчества не только вдохновенного, но и самоотверженного. Но немало художников покинуло родину. Одни — не принимая новый строй, другие, ставшие жертвой теории о том, что искусство должно стоять вне политики, а художник обязан держаться в стороне от партий и классовой борьбы, стремились обеспечить себе за границей творческое спокойствие, третьи спасались от голода и разрухи или прельщались посулами зарубежных торговцев искусством. Среди них были люди, настроенные воинственно против Советской власти. Были бездарные, лишние люди. Но были и блестящие живописцы, писатели, музыканты, которые, не поддайся они панике, могли создать еще много ценного и нужного для русской культуры, для своего народа.

Репин жил в Финляндии, в «Пенатах». Рерих работал в Индии. Добужинский отправился в Литву. В Париже пытались устроиться Сомов, Малявин, К. Коровин, Билибин, Серебрякова, А. Яковлев. Вдали от родины оказались А. И. Куприн и Шаляпин, И. А. Бунин и С. С. Прокофьев, С. В. Рахманинов и Фокин. Немало и других, помельче…

Судьбы этих мастеров сложились по-разному. Шли годы, десятилетия, и для тех, кто не смог оторваться от насиженных мест и возвратиться на родину, был болен, стар, полунищ, жизнь превратилась в непрерывную трагедию. Лишь немногие там, на чужбине, обрели творческое равновесие и признание. Потеря родины, отрыв от родной почвы, от интересов и жизни своего народа, кого в большей, кого в меньшей степени, но неминуемо карали жестоким творческим кризисом. Некогда сильные мастера превращались в далеких от жизни, лишенных большой аудитории профессионалов-ремесленников, угасающее творчество которых

блуждало в замкнутом кругу привычных тем и образов. Политическая незрелость, разрыв между трудом художника и долгом гражданина неумолимо вели к краху.

Но как же случилось, что трагедия эмиграции коснулась и Бенуа? Ведь еще в 1923–1925 годах, бывая в зарубежных командировках по делам Эрмитажа, он возмущался отвратительной пошлостью и нелепостью эмигрантской жизни, рассказывал, что в Париже даже разговаривать с русскими эмигрантами невозможно, — они меньше французов понимают жизнь Советской страны.[226] Его письма тех лет полны заботой об оставленных в родном городе музеях и театрах, о проектах, за осуществление которых он хочет сражаться. *«Эх, поскорее бы мне сдать все здешние дела и помчаться бы к Вам отстаивать эту нашу великую затею»*, — такими словами заканчивается одно из писем, посвященное идее создания на месте бывшей царской резиденции в Гатчине большого художественно-исторического музея.[227] Не раз отвергая заманчивые предложения парижских дельцов, Бенуа писал, что никакие соблазны не способны оторвать его от Родины. *«Я хочу, я рвусь работать на родине!»*[228]

Там, в Париже, даже бывшие друзья нередко отворачивались от него как от большевика. Для его настроений характерно одно из писем, где, объясняя причины стремительного возвращения в голодный и холодный Ленинград, он сравнивает французский язык с русским: оба хороши и близки художнику, но любит он все-таки «только наш родной». *«Здесь, во Франции, я все же чужой. Тогда как там* [в Ленинграде] *у меня прерванные задачи всей жизни»*.[229]

Но этот серьезнейший в его биографии экзамен Бенуа не удается выдержать. Семья испытывает материальные и бытовые трудности. В эмиграции его ближайшие товарищи. В Италии работает сын — театральный живописец. Ему самому настойчиво предлагает работу известная танцовщица Ида Рубинштейн, которая возглавляет театральную антрепризу, пользующуюся успехом в Париже. Он сопротивляется. Даже когда «Мир искусства» терпит окончательный крах. В рукописи 1924 года «Возникновение «Мира искусства» (издано в 1928 году), представляющей собой как бы венок, возлагаемый художником на могилу своего детища, он не без горечи говорит, что остался в Ленинграде единственным из всей некогда дружной компании. Но удар следует за ударом. Он понимает, что художественная критика все чаще смотрит на него как на представителя отжившей культуры старого мира, как на почитаемый, но уже мертвый музейный экспонат. Ему трудно бороться с «левыми». Наконец, провал **«Женитьбы Фигаро»** в Большом драматическом

театре…

Творческий путь мастера и прежде не был усыпан розами — он изобиловал событиями, которые художник воспринимал как глубоко драматические катастрофы. Жизнь строилась из взлетов и падений. Скорый конец эксперимента с дягилевским «Миром искусства»; творческие и политические блуждания 1905–1907 годов; разрыв с дирекцией императорских театров; успех «русских сезонов» и уход от Дягилева; интересная, но короткая встреча с театром Комиссаржевской; мечта о Художественном театре и срыв с ***«Пушкинским спектаклем»***; цепь неудач с ненапечатанными иллюстрациями, незавершенной ***«Историей живописи»***, неосуществлёнными росписями..

Но все это ничто в сравнении с последствиями, которые повлекла за собой ошибка 1926 года — года прощания с Ленинградом.

Этот год разделил путь художника на две хронологически равные части. Позади три с половиной десятилетия неустанного творческого труда. Впереди — столько же. Но какая разница между ними!

Бенуа поселяется в Париже. Он долго еще верит, что уехал временно. *«Здесь очень мило, что касается декоративной стороны жизни — но, ох! как неуютно на душе. Как хотелось бы поскорее оказаться снова на берегах Невы».* Это написано два года спустя.[230] Он чувствует себя советским гражданином, лишь на короткий срок оказавшимся за рубежом, работает консультантом по художественным вопросам при советском посольстве во Франции,[231] старается поддерживать тесные связи с Ленинградом и живо интересуется ходом работы в Эрмитаже. Он не раз встречается с Луначарским, беседует с ним о своем возвращении.[232]

Живется ему трудно. Оторванный от дела всей своей жизни, Бенуа сторонится эмигрантской среды.[233] На родине он неизменно чувствовал себя знаменосцем, за которым шла сплоченная группа мастеров. Был полон идей, проектов, замыслов. Жил художественными интересами своей страны. Экспонировал работы на больших выставках, активно участвовал в деятельности крупнейших театров, музеев, журналов, газет. Теперь его окружает пустота: никакого подобия коллектива, ни большой цели, за которую стоило бы бороться, — а он так привык к этому и еще недавно не мог бы представить себе жизнь вне широких дружеских связей и непрестанного творческого общения как с единомышленниками, так и с противниками. Чем дальше, тем сильнее он замыкается в кругу своей большой семьи: жена, трое детей, внуки, правнуки. Почти все — художники или близко

связанные с искусством люди… Он пытается создать в своей парижской квартире видимость продолжения прежней — петербургской — жизни, нечто похожее на старый «дом Бенуа». Как он благодарит Горького за неоценимую услугу — в одну из своих поездок в Ленинград Горький переправляет в Париж часть его любимой библиотеки![234] Даже вещи в мастерской художник расставляет так, чтобы они напоминали о днях юности. Когда приходится продавать какие-либо рисунки старых мастеров из небольшой, но тщательно подобранной коллекции, заменяет их аккуратными копиями.

Но обмануть себя и судьбу трудно. Такой, не удавшейся копией с прежней жизни выглядит и все его теперешнее существование.

Письма художника полны тоски и боли. Он признается А. И. Остроумовой-Лебедевой, что, с тех пор как судьба оторвала его от Ленинграда, постоянные мысли о невыносимости жизни вдали от родины привели его к убийственной усталости, более того — к желанности смерти. Пишет, как тяжело ему сдерживаться, — он заставляет себя выглядеть мужественным перед родными, а откровенно поделиться переживаниями не с кем: в Париже у него нет близких друзей. *«Мое здоровье мне не позволяет вернуться на милую родину, к своему настоящему делу, — а здесь за что ни возьмешься, во всем сразу распознаешь суетность и бессмысленность».*[235]

Но время идет. В конце 1930 года рвется последняя нить, связывающая с Ленинградом, — его отчисляют из Эрмитажа.[236] Художник постепенно сознает, что застрял в Париже прочно и надолго. Он стар и болен. Он не сможет оставить семью, пустившую за рубежом крепкие корни. Забота о личном спокойствии и благополучии семьи заслонила остальное. Смирившись со своей участью, он стал, по собственному выражению, *«невольным эмигрантом»*.

Творчество Бенуа «парижского периода» отличается своеобразной особенностью: в нем трудно различимы пути внутреннего развития или серьезных, имеющих принципиальное значение исканий. Художником выполнено множество работ. Однако, несмотря на отдельные крупные достижения и почти неизменно высокий уровень мастерства, все они, рассматриваемые вместе, выглядят лишь повторением пройденного. Так было уже в самом начале этого периода, когда слава патриарха русской театральной живописи, памятного еще по «русским сезонам», приносит определенные проценты в виде приглашений в театры Рима, Милана, Копенгагена, Буэнос-Айреса, Сиднея. Художник создает восемь версий знаменитого

«Петрушки». Каждая из них хороша по-своему, и все же это лишь «размножение самого себя». Он оформляет **«Рюи Блаза»** В. Гюго (Комеди Франсез, 1927), но оказывается, что это его последняя работа на драматической сцене. Обстоятельства складываются так, что главной «специальностью» мастера, поглощающей почти все время, вновь надолго становится балет.

В течение 1927–1934 годов Бенуа работает у Иды Рубинштейн. Он хорошо видит ее недостатки, не раз критикует за «уступки модернизму». Он тяготится своей новой «хозяйкой». И все же в качестве главного художника труппы оформляет множество спектаклей на сцене крупнейшего парижского театра Гранд Опера, который является в эти годы центром возрождения балета во Франции. В деятельности этого театра участвуют видные либреттисты, музыканты, режиссеры. Наряду с Бенуа сотрудничают такие выдающиеся живописцы, как А. Матисс и П. Пикассо. Труппа Иды Рубинштейн, не сохранившая ровно никаких связей с развитием хореографического искусства на родине, ставит по преимуществу произведения современных французских композиторов.

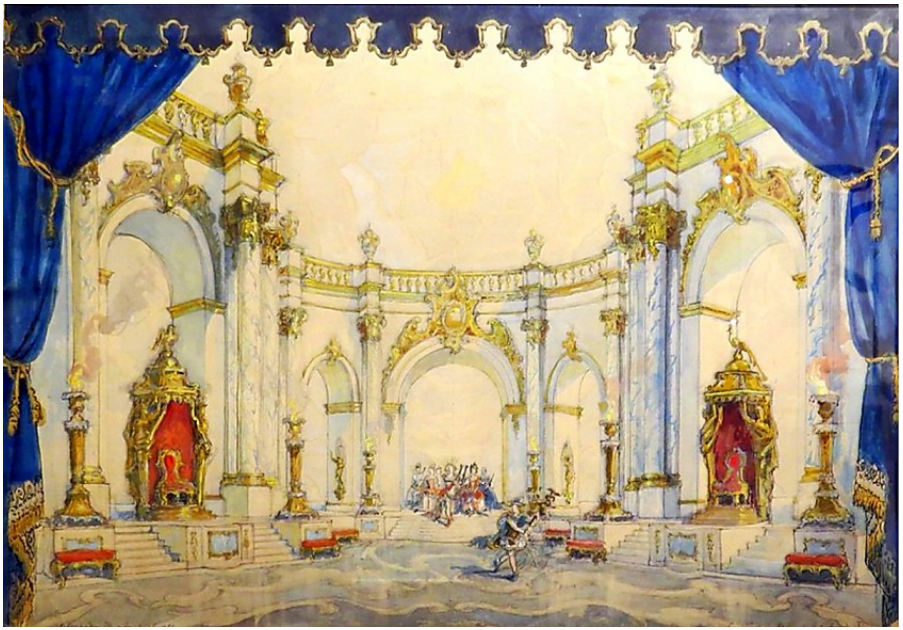
Но «современности» в том смысле, в каком ее понимают в Париже, в декорациях Бенуа нет. Художник даже не пытается выйти за пределы вкусов того времени, когда он сформировался. Среди мастеров, сотрудничающих в Гранд Опера, он выглядит отъявленным традиционалистом. Иначе и быть не может: стоит лишь представить себе, как воспринимается после спектакля, оформленного Пикассо, **«Поцелуй феи»** Стравинского с лирико-сентиментальной картиной заброшенной сельской мельницы, словно заснувшей на берегу реки (1928), или **«Вальс»** М. Равеля (1930) в декорациях Бенуа. Там — отмежевание от всяких традиций и привычных сценических форм, здесь — нежная красочная гармония, изящный рисунок, утонченная декоративность. С другой стороны, стремление мастера возродить на современной сцене формы «большого балетного спектакля XVIII века» находит выражение в пышных архитектурных декорациях с позолоченными аркадами, скульптурами, торжественными лестницами и узорной орнаментикой рококо **(«Свадьба Амура и Психеи»**, 1928). В таком же плане художник решает оформление **«Давида»** А. Соге, **«Очарования Альсины»** Ж. Орика, **«Психеи»** Ц. Франка, равно как музыкальных драм Артура Онеггера **«Амфион»**, **«Императрица скал»** и **«Семирамида»**.

83. Эскиз декорации к балету И. Стравинского «Поцелуй феи». 1928

Работая для Гранд Опера, Бенуа, как и в прежние времена, еще не ограничивается ролью простого декоратора. В своих мемуарах Стравинский рассказывает, как в конце 1927 года Ида Рубинштейн заказала ему музыку для нового балета, а Бенуа предложил тему, навеянную Чайковским: он хотел приурочить балет к тридцатилетней годовщине со дня смерти композитора.[237] Так на сюжет «Снежной королевы» Г.-Х. Андерсена возник балет **«Поцелуй феи»**. Когда в 1928 году Равель пишет по просьбе Иды Рубинштейн «Болеро», художник создает эскиз, изображающий улицу Барселоны и просторную комнату притона, где на возвышении танцует девушка, окруженная кольцом мужчин. Равель же представлял себе иное: синее небо Андалусии, элементы мавританской архитектуры, намек на корриду и корпус завода, из цехов которого постепенно выходят рабочие, вовлекаясь в общий танец. Тем не менее композитор, связанный многолетней дружбой с художником, уступил: первая пластическая интерпретация **«Болеро»**, сразу же ставшего прославленным балетом, была осуществлена по плану Бенуа.

Бенуа и сам разрабатывает сценарии новых балетов. Но все они опираются на классическую музыку: это Бах (**«Свадьба Амура и Психеи»**), Бородин (**«Ноктюрн»**), Шуберт и Лист (**«Возлюбленная»**).

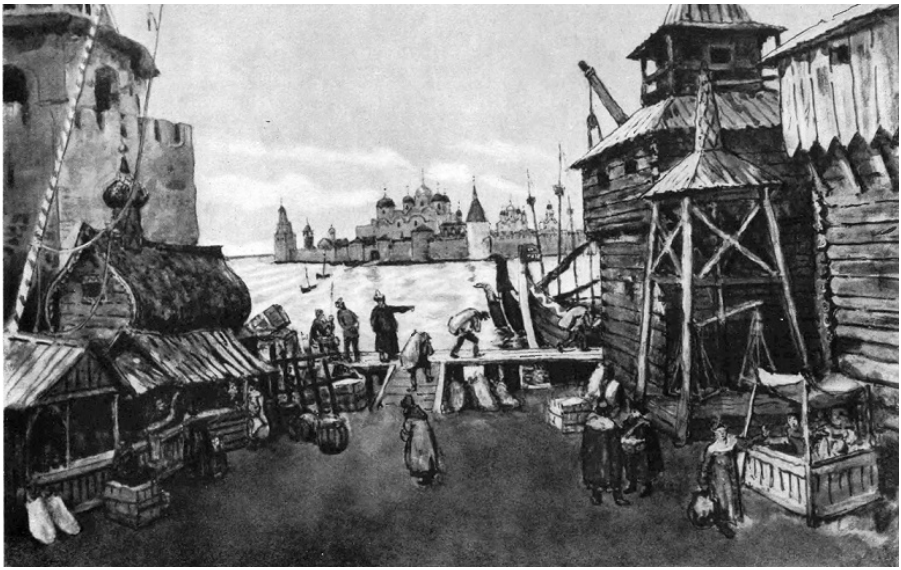
82. Эскиз декорации к балету на музыку И.-С. Баха «Свадьба Амура и Психеи». 1927



Художник с энтузиазмом пропагандирует русскую музыкальную классику. В различных театрах Европы он оформляет **«Бориса Годунова»** Мусоргского, **«Раймонду»** Глазунова, ряд произведений Римского-Корсакова — решенного в лубочном плане **«Золотого петушка»**, лирическую **«Царевну-лебедь»** (фрагмент из «Сказки о царе Салтане»), **«Садко»**.

Среди работ этого круга наиболее интересна последняя. В **«Садко»**, поставленном на сцене Римского королевского театра (1930), сказочная былинность оперы представлена как несомненная историческая реальность. Даже подводное царство показывается без налета фантастики, а словно картина, увиденная глазами очевидца. В декорации **«Пристань в Великом Новгороде»** создан обобщенный образ древнерусского города, в котором величавые соборы, крепостные стены и башни кремля — лишь фон для напряженной, полной бытовой характерности жизни большого торгового порта. Портовые грузчики, таскающие мешки, лавчонки торговцев, склады… Жизнерадостный колорит и поэтически-плавные ритмы делают эти декорационные эскизы убедительным пластическим воплощением музыкальных образов.

84. В Новгороде Великом. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко». 1930

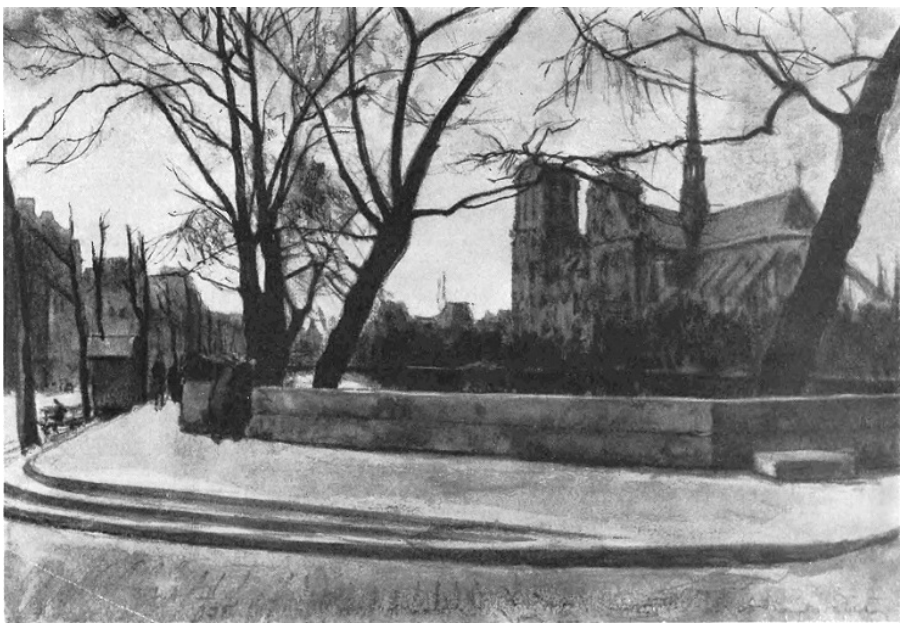


Время от времени Бенуа приглашают в кино: по его рисункам выполняются декорации к фильму **«Михаил Строгов»** (1930) и костюмы в **«Идиоте»**, для которого, вторично встречаясь с героями романа Достоевского (первый раз — в 1925 году, театр «Водевиль» в Париже), Бенуа создает эскизы большой выразительности. Значительной работой следует признать и эскизы костюмов к обошедшему множество стран кинофильму **«Дон Кихот»**, поставленному режиссером Пабстом с участием Шаляпина (1936). Творческое содружество Бенуа с Шаляпиным — Дон Кихотом началось четверть века назад после письма артиста: *«Зная, как великолепно знаешь ты эту эпоху, я умоляю тебя… начертить костюмы Рыцаря Печального Образа…»*[238] Тогда, в 1910 году, художник сделал отличную акварель, которая легла в основу шаляпинского костюма и грима: в сценическом образе, созданном великим певцом, была и доля художника. Теперь, выполняя многочисленные эскизы для кинофильма, Бенуа словно завершал давно начатую совместную работу.

Станковая живопись мастера не претерпевает в этот период заметных изменений. Он по-прежнему работает почти исключительно в технике акварели. Его этюды и композиции, как всегда, невелики по размерам, камерны. Почерк как будто законсервировался. Недаром на персональных выставках — их устраивают от случая к случаю в Париже, Лондоне и других городах — Бенуа не датирует работ. Здесь висят рядом и отлично уживаются друг с другом произведения, отделенные многими годами, даже десятилетиями.[239] Более того, как выставка, так и каталог строятся не по хронологическому, а по серийному

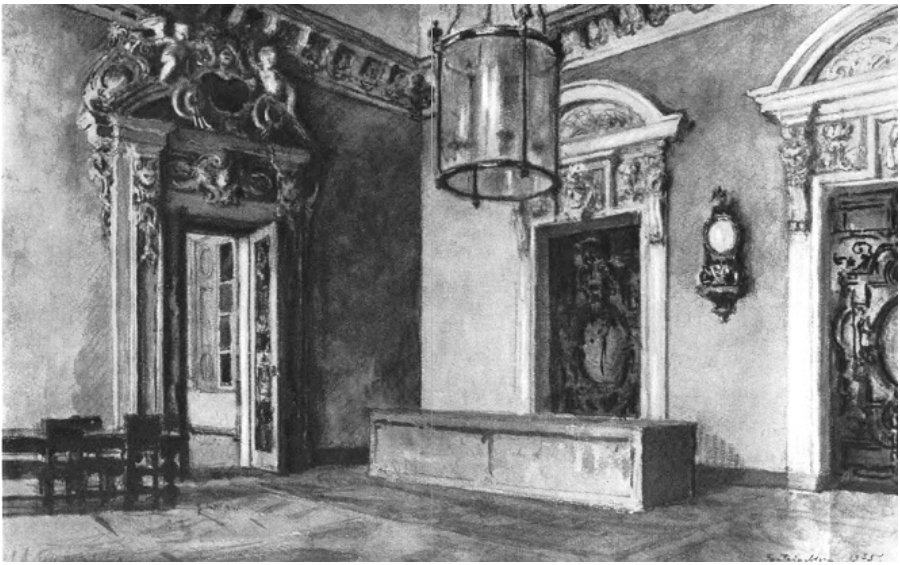
принципу. Вещи группируются чаще всего но местам, в которых они написаны или которым посвящены. Особое место в творчестве художника занимает раздел, именуемый в каталогах «Воспоминаниями». Это намять о родных местах, виды Гатчины, Петергофа, Павловска, Царского Села, окутанные нежной романтикой детских впечатлений уголки Петербурга. Написанные с натуры пейзажи Нормандии, Бретани, Италии, старые улицы и площади Парижа, аллеи и дворцы Версаля, Фонтенбло, — это прозрачные, полные воздуха и движущегося света акварели со свободным использованием карандашного штриха и контуром, подчеркнутым тушью. Они исполнены с техническим блеском и насыщены тем нескрываемым восторгом, с каким смотрел и молодой Бенуа на живую, полную сил природу и сливающиеся с ней памятники зодчества и скульптуры.

79. Набережная Сены. 1935



80. В парке Фонтенбло. 1935

81. Передняя дворца в Фонтенбло. 1935

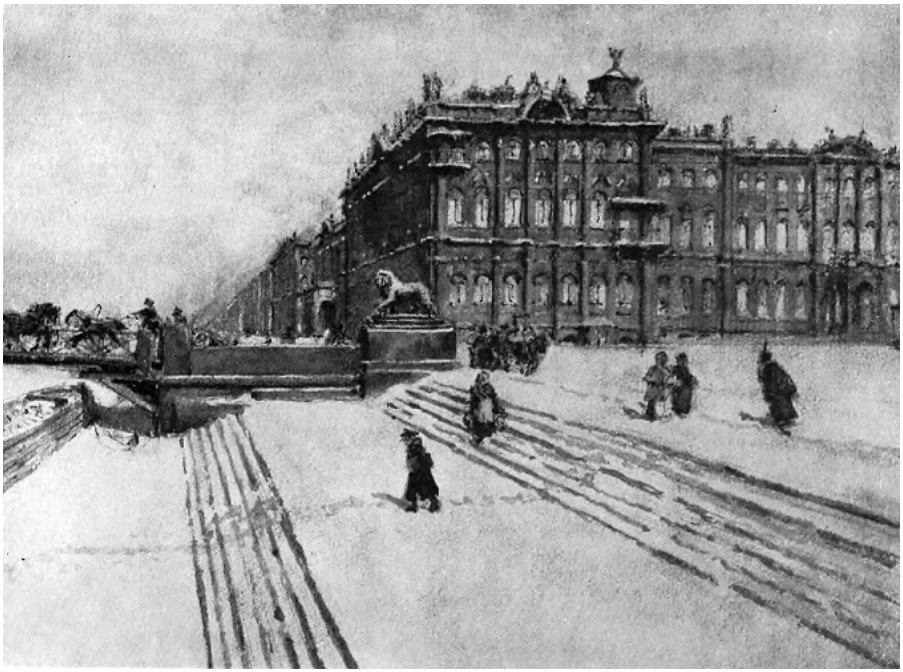


Ни шагу навстречу моде и следующим за модой вкусам парижской публики. Лишь искреннее чувство художника, не ставящего перед собой иных задач, помимо фиксации красоты природы. *«Какую бы чушь современные художественные борзописцы ни городили про меня, про мое «эстетство»*, — с обидой говорит мастер, — *мои симпатии влекли и теперь влекут меня к простейшим и вернейшим изображениям жизни, действительности».*[240]

Среди композиций на исторические темы, выполненных художником в парижский период и в разное время появлявшиеся на выставках, нет ни одной, рассказывающей о французском XVIII веке. Все они посвящены родине и словно продолжают (не только тематикой, но и по манере) ***«русскую серию»***, делавшуюся в 1907–1910 годах для издательства Кнебеля. Все они построены на неизменном для Бенуа «повествовательном принципе» композиции. Нового здесь немного. Лучшие из этих вещей выглядят всего лишь живописными версиями старых рисунков к ***«Медному всаднику»***. Небольшая картина, выполненная в двух вариантах и изображающая Петра I на берегу Финского залива, с незначительными изменениями развивает тему, намеченную в иллюстрации, открывающей книгу (**«На берегу пустынных волн…»**). Другая, **«Наводнение в Петербурге в 1824 году»**, — это живописная разработка рисунка, повествующего о трагедии, разыгравшейся во время бедствия вокруг памятника Петру на Сенатской площади. Но большинство «исторических» композиций вырастает на своеобразной «мемуарной» основе. Все это воспоминания детских лет, встающие перед мысленным взором художника столь рельефно, что кажутся исполненными с натуры. Акварель **«Большой театр в Петербурге. (Около 1885 года.)»** — рассказ о зимнем вечере и здании, в котором автор, тогда пятнадцатилетний юноша, испытал первые театральные восторги, о здании, построенном дедом и отцом и потому особенно близком, а также о милых петербургских фонарях, лихачах, обывателях…

85. Большой театр в Петербурге. (Около 1885 г.) 1959

87. Зимний дворец в Петербурге. (Конец XIX века.) 1941



Композиция **«Балаганы в Петербурге. (Около 1875 года.)»** представляет собой переложение на язык живописи самого яркого из детских впечатлений, связанного с «Театром Егарева», «Зверинцем», перекидными качелями, косморамой и шарманщиками, продавцами кваса, чая, леденцов: Бенуа не раз

писал об этом в своих статьях и мемуарах. А картина **«Масленица в Петербурге. (Около 1830 года.)»** изображает деревянные балаганы с пестрыми вывесками и праздничную толпу на Адмиралтейской площади, у стен Исаакиевского собора. Это — станковая редакция декорации **«Петрушки»**, в которой Бенуа вплотную подходит к одной из ведущих тем творчества Кустодиева, решая ее, однако, по-своему. Кустодиев создавал в своих полотнах типизированный образ русского провинциального города и провинциального быта. Бенуа говорит о Петербурге и о его быте в определенный исторический период, что подчеркивается даже в названии картины, с педантической конкретностью поясняющем место и точное время действия. Если Кустодиев отталкивался от лубка и красочной многодетности народного искусства, то Бенуа опирается на традиции петербургских литографов и рисовальщиков тридцатых годов XIX века…

89. Балаганы в Петербурге. (Около 1875 г.) 1949

Работы художника, экспонировавшиеся на выставках, проходили почти незамеченными. Отличавшийся прежде завидной изобретательностью и богатым воображением, он теперь как бы повторял пройденное. Для современной западной

критики его творчество было чересчур старомодным. Поэтому и приобретали его произведения крайне редко.

Не имели серьезного успеха и его иллюстрации. Это рисунки к ***«Страданиям молодого Вертера»*** Андре Моруа и нескольким другим книгам. Они, пожалуй, не могут соперничать с высшими достижениями художника в области книжной графики. Очевидно, сознавая это, Бенуа даже не дает их на выставки, как, впрочем, и новый цикл рисунков к ***«Капитанской дочке»***, так и не нашедшей издателя.

86. Иллюстрация к книге Андре Моруа «Страдания молодого Вертера». 1926

Порою ему кажется, что творческие потенции исчерпаны. Возможности для свободного творчества закрыты. На «службу» он не идет. В музейной жизни никакого участия не принимает. По его словам, он чувствует себя во французских музеях чужим, «туристом». Остается жить воспоминаниями. Тогда он принимается за мемуары.

В 1934 году Бенуа начинает писать книгу, которая его целиком поглощает. Задумана она широко: это рассказ о жизни художника, о русской художественной атмосфере конца XIX — начала XX века, обо всех, с кем он дружил, встречался, спорил.

Бенуа возлагает на нее большие надежды. *«Эта работа,* — пишет он сыну, — *будет, пожалуй, единственной из всех моих работ, достойной пережить меня и остаться, как представляющая некий общий и длительный интерес».*[241]

Первая часть воспоминаний рассказывает о семье Бенуа и быте петербургской художественной интеллигенции, о его собственном детстве и заканчивается 1890 годом — временем поступления в университет. Бенуа пишет чрезвычайно, порой даже слишком подробно, останавливается на мелких, но кажущихся ему типичными деталях. Память работает безотказно, так, что воскрешаемые ею события далеких дней заставляют дивиться не только зоркости восприятия мальчика, но и той свежести и остроте, с которыми старик смог вновь увидеть свое детство. К этом смысле книга Бенуа несколько напоминает Бунинскую «Жизнь Арсеньева».

Книгу выпускает издательство имени А. П. Чехова в Нью-Норке. Тираж мизерный. Текст сокращен. Вместо авторского названия «Одна жизнь с искусством» (нет ли здесь переклички с известным трудом К. С. Станиславского?) на обложке стоит: **«Жизнь художника»**.

Продолжая начатое, Бенуа пишет еще три части мемуаров, доводя их до 1909 года. Дальнейшую работу он прекращает: для печатания «главного труда своей жизни» он больше не находит издателя. В письмах на родину он глубоко сожалеет об этом: *«А я столько еще помню, столькому был ближайшим свидетелем!»* Или: *«Так, следовательно, и не войдут в мою летопись ни годы моей работы в МХТ, ни деятельность моя и как постановщика и как декоратора в БДТ, и мой рассказ о своих переживаниях во время первой мировой войны, и о революции. Особенно досадно, что останутся недосказанными моя близость к Станиславскому и Немировичу-Данченко и все, что я знаю об их системе».*[242]

«Воспоминания о балете» — еще одна книга его мемуаров, написанная перед самой войной, в 1939 году. Это рассказ очевидца о замечательных балеринах, танцовщиках и художниках «русских сезонов», о главных постановках дягилевской труппы. Опираясь на **«Художественные письма»**, Бенуа рассматривает «русские сезоны» как попытку возродить национальную славу русской хореографии и показывает, как в их лучших спектаклях осуществлялось то, чего невозможно было добиться на императорской сцене. Он анализирует и последующий период деятельности дягилевской антрепризы, объясняя ее упадок, наступивший после начала первой мировой войны, отрывом от русской почвы. Описывая «грехопадение» позднего Дягилева, который в 1920-х годах, *«лишившись всего своего изначального*

окружения, слепо пошел навстречу требованиям парижского снобизма», Бенуа называет его *«паладином всякой модернистской чепухи»*, променявшим высокую миссию пропагандиста русской национальной культуры на *«эпатирование во что бы то ни стало»*.

«Все течет, все меняется, все должно меняться, все не может не меняться. Однако через все изменения в человеческом художественном творчестве проходит одна живительная струя — та самая, что придает ему характер подлинности — это искренность. Истинная радость получается от сознания, что творения, будь то пластические образы (в том числе и спектакль), будь то музыкальные звуки, будь го мысли и слова, соответствуют какой-то внутренней подсказке или тому, что принято называть «вдохновением». Но только пока это соответствие существует, рождается подлинное искусство и рождается красота; когда же оно заменяется суетным желанием поразить и удивить новизной или, что еще хуже, желанием «быть по моде», то искусство и красота исчезают, а на место их является унылая подделка, а то и попросту уродство».

Бенуа с горячностью отстаивает простоту и непосредственность в искусстве и бичует «снобизм» — это *«духовное и формальное кривлянье»*, нередко перерастающее в современном балете Франции в бессмысленную погоню за «последним словом», за модой. Борясь за доступное людям, выразительное и убеждающее «живое искусство», он показывает, как *«психоз экспериментализма во что бы то ни стало»* уже *«загнал балет в тупик»* и что нелепые формальные искания никогда *«не достигали таких геркулесовых столпов абсурда и безобразия, каких они достигли в Париже»*.[243]

Нет, в этой обстановке ему не сплотить вокруг себя даже небольшую группу единомышленников. Не найти и необходимую как воздух творческую среду. Ему не удается даже в собственном доме выстроить безмятежно прочную семейную «крепость». От общества не уйти. Он с особенной ясностью понимает это в годы второй мировой войны. Опозоренный Париж в руках гитлеровцев. О творчестве не может быть и речи. Художник с надеждой следит за сводками с Восточного фронта — все его мысли там, на родине. Потом ужасы войны и фашизма вторгаются и в его семью. Зять и внук — в фашистском лагере в качестве русских заложников. В лагере голод, ежедневные расстрелы… После освобождения первый — способный художник-график Ю. Ю. Черкесов — в припадке безумия кончает самоубийством, второй — живописец тяжело переживает последствия этой трагедии. Потом умирает Анна Карловна — жена…

Но как живуча в этом дряхлом человеке любовь к искусству! Он продолжает работать, несмотря на все. В послевоенные годы из его мастерской выходят всё новые декорационные эскизы. Главные работы связаны теперь с заказами знаменитого миланского театра Ла Скала, где его сын, Николай Александрович Бенуа, известный театральный живописец, возглавляет постановочную часть. Два десятка оперных спектаклей, оформленных в 1947–1956 годах только в Ла Скала!

Художника всегда привлекал оперный спектакль. Но если в прежние годы ему доводилось оформлять оперы лишь от случая к случаю, теперь он занимается этим на протяжении целого десятилетия. Среди мастеров различного склада и творческого почерка, сотрудничающих с театром — Казорати и Кирико, Гуттузо и Бюффе, Сирони, Вакевича и других, — Бенуа занимает особое место. Оформленные им спектакли воскрешают забытые традиции итальянской и французской сценической живописи XVIII и XIX веков. Его «репертуар» велик — он включает лучшие образцы мировой оперной классики. Так, Бенуа создает эскизы декораций и сценических костюмов к циклу спектаклей на музыку Верди — **«Бал-маскарад»**, **«Трубадур»**, **«Фальстаф»**, **«Травиата»**, **«Риголетто»**. Список, почти исчерпывающий высшие достижения великого реформатора итальянской оперы! Он оформляет наиболее популярные оперы Пуччини — **«Богему»**, **«Флорию Тоску»**, **«Манон Леско»**. Среди его работ — **«Фауст»** Гуно, **«Вертер»** Массне, **«Фаворитка»** и **«Лючия ди Ламмермур»** Доницетти.

В шумном успехе **«Лючии ди Ламмермур»**, показанной миланским театром на гастролях в Москве в 1964 году, немалую роль сыграли декорации Бенуа. Пейзажи средневековой Шотландии, напоминающие нежные старинные акварели, тяжелые своды замка Равенсвуд, освещенное луной старое кладбище, — все это определило мягкий романтический строй безукоризненного по своей стилистической цельности спектакля.

Казалось бы, художнику посчастливилось. Он много лет отдал драматическому театру, немало сделал в области хореографического спектакля. Теперь ему привелось сосредоточить свои усилия на оперном искусстве, да еще в таком театре, как Ла Скала с его замечательной труппой, отличным оркестром, хорошо оборудованной сценой. Он выполняет не отдельные случайные заказы, а получает возможность систематической работы. Не осуществляется ли его мечта о многолетнем, последовательном и целеустремленном сотворчестве театра и художника?

Нет, мастера вновь постигает разочарование. Он относится к

каждому заданию чрезвычайно добросовестно. Разрабатывает порой по нескольку вариантов оформления, прежде чем приходит к окончательному решению. Эскизов декораций, костюмов, бутафории, грима, выполненных для Ла Скала, хватило бы на солидную выставку. Их сотни. Но этим задача ограничивается: обязанности художника, выступающего не полноправным соавтором спектакля, а простым оформителем, исчерпаны. Так же как при заказах других театров, с которыми он сотрудничает (Лондон, Нью-Йорк, Вена, Копенгаген, Париж).

Особенным вниманием Бенуа в эти годы пользуются произведения его «люби-мейшего» Чайковского. Он считает своим долгом пропагандировать великого композитора. *«Сердце у меня особенно лежит к созданиям таких композиторов, как Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский. К Чайковскому*, — делится Бенуа с Г. С. Верейским, — *я продолжаю чувствовать род недуга — его «Спящая красавица», его «Щелкунчик» (первый акт), его «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» «открыли мне уши». Но вот здесь, в этой столице культуры «la ville Lumiere», в поклонении Чайковскому не полагается признаваться. Правда, музыку Петра Ильича то и дело слышишь в радио, в концертах, — но это «для консьержей», а «серьезные знатоки» обязаны выказывать полное презрение к Чайковскому… Это* одно *показывает, до чего люди здесь изоврались».*[244]

Бенуа выполняет эскизы декораций и костюмов к **«Лебединому озеру»** и **«Евгению Онегину»**. Давно, *«с самой премьеры 6 декабря 1892 года!!!»*,[245] его беспокоила мысль о сценическом воплощении «Щелкунчика». Теперь он оформляет этот балет в миланском театре. И неотступно думает о **«Спящей красавице»**: музыку этого *«гениального произведения Петра Ильича»* он знает наизусть, отчетливо помнит виденную в детстве постановку, осуществленную *«великим Петипа»*, и мечтает ее восстановить. Выполняя эскизы, он неоднократно пишет о том, как хотел бы в финале своей деятельности увидеть на сцене этот балет в таком виде, в каком он его представляет. Именно **«Спящая красавица»** должна стать его «лебединой песнью»![246]

Сильнейшая струя традиции связывает эти эскизы с произведениями замечательных мастеров русской театральной декорации Головина и Коровина. Накопленный в течение десятилетий опыт не только позволяет художнику свободно использовать технику сцены, возможности света и архитектуры, но ведет к совершенной четкости композиции сценического пространства. Бенуа далек от поисков «новаций». Он не стремится удивить зрителя. Он беспокоится только о слиянии красок и форм декораций и костюмов с «душой спектакля» — музыкой, о

выражении музыкальных образов через образ зрительно-пластический.

«Убедительная реальность» — таков главный итог его поисков.[247] Точнее: *«Театр есть мир иллюзий — это есть его главная основа и чудесная прерогатива. И, разумеется, для декоратора нет другого спасения, как именно в иллюзионности. Все, что теперь творят все Мейерхольды, Лифари, Таировы и т. д., есть ересь, мерзость, есть настоящий подкоп под театр. Разумеется, диво-дивное и чудо-чудесное, когда художник, работающий в театре, чарами своего таланта может вполне убедить зрителя, заставить его поверить, что все гак было или могло быть».*[248]

Мы видим: творческая деятельность Бенуа довольно интенсивна. Он работает для крупнейших музыкальных театров мира. Его знают. Он находит свое имя в любом серьезном труде, посвященном современному театру или театральной декорации. И все же многочисленные письма мастера, обращенные к сыну в Милан или к друзьям в Советском Союзе, показывают, как безрадостно и тяжело ему работается. Ведь ни один из театров, с которыми он сотрудничает, он так и не назовет «своим». Его приглашают, но как заезжего гастролера. Ему заказывают эскизы, но он понимает: театральным торговцам нужен не только его талант и опыт, но также имя Бенуа на афише. Ему рукоплещут, но художник знает, что перестал быть настоящим творцом. Его нанимают. Как ремесленника. С ним аккуратно расплачиваются, но постановщики перекраивают дорогие ему либретто, выкидывают важнейшие, с его точки зрения, музыкальные темы. Его слова о режиссерах, с которыми приходится работать, проникнуты беспомощной обидой. *«Наше дело маленькое*, — пишет он по поводу очередного «вандализма» балетмейстера, ставящего «Жизель». — *Что прикажет начальство… то и сделаем; время, когда мы были начальством, давно и безвозвратно прошло».*[249]

Художник живет воспоминаниями. Он не раз сопоставляет свою нынешнюю работу с деятельностью у Станиславского и в Большом драматическом театре. Вот он выполняет оформление к **«Петрушке»** в Венской опере и к **«Щелкунчику»** в лондонском Королевском балете. Особенно мучается с костюмами: мастер, привыкший разрабатывать сценический костюм не только исходя из образного содержания роли, но обязательно учитывая внешние данные и характер дарования исполнителя, теперь часто даже не знает артиста, для которого предназначен тот или иной костюм. А дальше? Он отсылает эскизы бандеролью в адрес театра, хорошо понимая, что не сможет следить за их осуществлением в

натуре, не будет присутствовать на репетициях и, помимо всего, из-за постоянной нехватки средств не приедет даже на премьеру. *«Дал свои рисунки и баста!.. Можно ли эти задачи сравнить (в смысле творческих переживаний) с той, которая мне досталась в незабвенном Больдрамте, где мне было так весело работать, где я мог следить за каждым шагом созревания моих затей!»*[250]

88. Мечта Петрушки. 1943

Он вспоминает родину непрерывно и по любому поводу. Ошиблись театральные портные — и он уже говорит о мастерстве и вкусе *«наших петербургских костюмеров»*; отсутствует в спектакле слаженный актерский ансамбль — он сурово приводит в пример десятки репетиций, проводившихся Станиславским к каждой постановке; плохо сделана экспозиция в Лувре — и он, загораясь, рассказывает о «нашем» Эрмитаже, «нашем» Русском музее, «нашей» Третьяковской галерее… Он делится всем этим и со своими друзьями в Ленинграде и Москве: в послевоенные годы Бенуа ведет оживленную переписку с ними. А как он счастлив, когда к нему приходит советский гость![251]

Теперь он с особым уважением относится к наследию великих русских реалистов. Называя себя по-прежнему *«охранителем русской старины»*, он с горечью пишет о совершенном незнании русских художников в кичащейся своей «цивилизованностью»

Западной Европе. В статьях и письмах, выражая свое восхищение русской живописью XIX века, он подвергает безжалостному критическому пересмотру свои прежние заблуждения, связанные с творчеством Верещагина, Брюллова и некоторых других мастеров. На самый высокий пьедестал почета он ставит *«гениального живописца», «могучий талант»* Репина. *«У многих моих здешних читателей, особенно среди эмигрантской молодежи… даже имена Репина, Серова, Сурикова, а то и Брюллова и Иванова вызывают лишь самые смутные представления. Гораздо им ближе и известнее Дюфи, Пикассо, Шагал, Матисс. Чистосердечно русские молодые люди думают, что все — «там оставленное»… незначительная, немножко даже смешная провинциальщина, которой даже следовало бы стыдиться… что могло претендовать на значение в условиях русской «доморощенности», но здесь, в «столице мира», где горят огни настоящей художественности, не может претендовать на какое-либо значение. Мне же кажется, что это совсем не так».*[252]

Любовь к творчеству, к созиданию, сохраненная до конца, помогала художнику отличать подлинное искусство от подделки, от фиглярства. В последние годы жизни он с особой ненавистью отзывается о формалистических течениях в современном западноевропейском искусстве и, главное, об абстракционизме, приобретающем все большее значение в буржуазной живописи послевоенных лет. Он проклинает *«все новшества, все «порывы к недосягаемому», все, чем нас теперь закармливают до полного пресыщения и от чего моментами хочется бежать без оглядки»*. Он пишет, что большинство выставок современной западной живописи кажутся ему *«ерундовыми и полными глупого гримасничанья»*,[253] а в области архитектуры резко осуждает отказ от классических традиций и в полемическом азарте даже категорически отказывается верить *«в самоновейшую ересь, возглавляемую господином Ле Корбюзье»*.[254] Конечно, в этих словах нетрудно увидеть развитие взглядов, высказывавшихся художником еще в 1910-х годах об опасностях индивидуализма и об *«искусстве ничего»*. Но разгул эклектики и формализма, знакомый ему по Парижу начала века, выглядит в его глазах сущим пустяком по сравнению с тем, что происходит теперь на художественной арене Западной Европы. *«Если ту эпоху сплошного беспринципного эклектизма сравнить с дьявольщиной, господствующей сейчас… то придется ту, охаянную эпоху почитать за нечто еще весьма благоприятное»*.[255]

Ему невыносимо тяжело работать в «безумном мире» капитализма, его «тошнит» от экспериментов с атомной бомбой в Америке, от гонки вооружений, отнимающей деньги у

голодающих народов. На этой почве только и может существовать болезненный нарост, заменяющий красоту уродством, а жизненную правду абстрактной схемой.[256] Он непрерывно возвращается к этой мысли, она не идет из головы, волнует и жжет… *«Не мудрено*, — читаем мы в одном из писем. — *Эта снобистическая, удушающая в своей нелепости зараза превратилась в настоящее всенародное бедствие… Негде напиться живительной влаги, отравлены источники. Только и видишь всюду мерзкое надоевшее гаерство Пикассо и его бесчисленных бездарных (сам он не бездарен — о нет! — но тем тяжелее его преступность) адептов, только и слышишь отовсюду растерянный вопрос: а как вы относитесь к абстрактному искусству?»*[257]

Абстракционисты… Бенуа не перестает удивляться слепоте людей, исповедующих эту странную веру, он не может говорить спокойно, его поражает, как в Париже *«прекрасное и чудесное продолжает уживаться с черт знает чем, а вот за последние пять-шесть лет — с юродством и шарлатанством того направления, что получило кличку абстрактного искусства»*.[258]

Не мудрено, что его письма на родину — художникам, артистам, работникам музеев, искусствоведам — проникнуты искренним интересом к каждому событию отечественной культуры. Он заботливо выспрашивает новости о восстановлении разрушенных в годы войны памятников Ленинграда, Петродворца и Павловска, Пушкина, Гатчины, Ломоносова, с увлечением читает книги советских историков искусства. Свои надежды на новую «эпоху Возрождения» художник связывал только с развитием искусства в Советском Союзе, каждый успех которого он встречал с гордостью и восторгом.[259]

.. Он глубокий старик. Скоро девяносто. Семьдесят отдано труду. Труду каждодневному, до самозабвения. Но вот уже три года, как он не принимает заказы на декорации — сил на их выполнение больше нет.

Однажды он сидит с этюдником на аллее Версальского парка. Подходит группа советских туристов. «Смотрите, совсем как наш Бенуа», — говорит один из них, глядя на этюд. Художник, потрясенный, возвращается домой. Он счастлив: значит, не забыли…

Случайный грипп. Кашель. Внезапно слабеет сердце. В ночь на 9 февраля 1960 года Бенуа перестает узнавать близких. В бреду этой последней ночи он совершает путешествие по книге своей жизни. Он вновь на родине. Перед ним — великий мир искусства. В горячечной грезе он остается служителем и проповедником прекрасного, что-то доказывает, делится с воображаемыми собеседниками впечатлениями, перелистывает

книги, говорит о музыке, перебирая костенеющими пальцами несуществующие клавиши. Вот он идет по залам родного Эрмитажа, учит, поясняет. «Смотрите! — восклицает он, обращаясь к незримой аудитории. — Смотрите, как эта картина написана, сколько в ней сказано!»[260] Под утро, словно устав от этого грандиозного обзора, он закрывает глаза.

Его хоронят в Париже при почти единодушном молчании прессы.

Бенуа хотел остаться художником, забыв об ответственности и долге гражданина. Покинув Ленинград, он пожертвовал делом всей своей жизни. Он оторвался от развития родного искусства. В Париже он остался «чужим». По всему своему духу, по характеру, интересам, по строю творчества. Пути современного западного искусства были для него решительно исключены. Он до последних своих дней оставался художником русским, творчество которого неизменно продолжало питаться отечественными традициями и тем, во что он верил и за что с таким жаром боролся на родине. Он чувствовал себя на Западе представителем русской культуры. Это придавало ему силы и оплодотворяло творчество. Вот почему наследие «парижского» Бенуа, бесспорно, должно принадлежать отечественной культуре — как наследие позднего Шаляпина и Рахманинова, Куприна и Фокина, К. Коровина и Рериха.

Но вернемся к спорам о Бенуа. Подведем итоги.

Перед нами прошла длинная жизнь, полная труда и творческих исканий, изобиловавшая успехами и неудачами, высокими достижениями и провалами. Жизнь, полная противоречий, метаний и ошибок, одна из которых оказалась непоправимой. И теперь, анализируя творческий путь и творческую судьбу художника, перечитывая то, что о нем написано, нетрудно понять истоки противоречащих друг другу мнений: Бенуа было за что хвалить и за что критиковать, и критиковать резко. В нем было разное — в его незаурядных достоинствах были скрыты и серьезные недостатки. И все же… Если взять всего Бенуа, Бенуа в целом, Бенуа как он есть?

Разве не наглядной становится тогда ценность оставленного им художественного наследия, тот немалый вклад, который он внес в наше искусство? Наконец, разве лучшее из созданного и сказанного им не должно по праву занять место на самых интересных страницах истории художественной культуры конца XIX — начала XX века? Это относится к Бенуа — художественному деятелю. Это в равной мере относится и к Бенуа — историку искусства, критику, музейному работнику. Но, конечно, в наибольшей степени это относится к Бенуа —

театральному живописцу, графику и иллюстратору книги.

Приложения. Список произведений А. Н. Бенуа

Художественное наследие Бенуа весьма обширно и, состоя по преимуществу из небольших по размерам акварелей и рисунков, распыленных по музеям и частным собраниям, с трудом поддается систематизации. Выставки, собравшей воедино хотя бы основные работы мастера, до сих пор, не было. К тому же значительное количество произведений находится за рубежом; подавляющая часть работ последних десятилетий — собственность семьи художника (Париж). Поэтому настоящий список не может претендовать на полноту.

В список вошли работы, хранящиеся в Третьяковской галерее, Русском музее, Эрмитаже, Центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина, Всесоюзном музее А. С. Пушкина, а также во многих других музеях и частных коллекциях. При его составлении учтены: данные «Списка», составленного С. Р. Эрнстом и опубликованного в приложении к его монографическому очерку («Список» доведен до 1917 года); материалы архивов; каталоги выставок, на которых в разное время экспонировались работы художника; каталоги музеев и картинных галерей.

Датировка произведений дается по авторской подписи или надписи, а также по сведениям архивных источников или же на основе стилистического анализа. В ряде случаев прежние датировки уточнены.

Отсутствие в списке указаний на размеры некоторых работ или на место хранения объясняется недоступностью их для обмера или тем, что их местонахождение обнаружить не удалось.

В списке опущено перечисление отдельных листов, входящих в состав иллюстрационных серий и театрально-декорационных работ художника. Так, например, если в списке указано «Балет И. Ф. Стравинского «Петрушка», имеется в виду весь комплект эскизов к данной постановке, то есть эскизы декораций, сценических костюмов и бутафории.

Список построен по хронологическому принципу. Внутри каждого года перечень работ дается в следующем порядке: работы для театра, книжная иллюстрация, живопись, графика.

Приняты следующие сокращения:

Х. — холст.

М. — масло.

Б. — бумага.

Акв. — акварель.

Кар. — карандаш.

К. — картон.

Пост. — постановка.

ГРМ — Государственный Русский музей.

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.

ГЭ — Государственный Эрмитаж.

ЦТМ — Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

ЛТМ — Ленинградский театральный музей.

Все размеры даны в сантиметрах.

1892

Автопортрет. Б., пастель. 28Х30. ГРМ.

Портрет императрицы Елизаветы Петровны. Б., пастель. 39,5 Х 31. ГРМ.

Петропавловская крепость. Б., пастель. 36Х54,5. ГРМ.

Мой кабинет. Б., пастель. 41 Х 59,5. ГРМ.

Таракановка. Б., акв. 30Х38. ГРМ. Копенгаген. Б., акв.

Нюрнберг. Б., акв. Франкфурт-на-Майне. Б., акв.

Бамберг. Б., акв.

1893

Петергоф. Б., пастель. 22Х35,3. ГРМ.

Марли в Петергофе. Б., кар. 22Х35. ГРМ.

Павильон в парке. Б., пастель, кар. 17, 5 Х XU. ГРМ.

Павловск. Зима. Б., пастель. 22,5 Х 35,5. ГРМ.

Царское Село. Под Камероновой галереей. Б., пастель. 36Х26. ГРМ.

Чесменская колонна в Царском Селе. Б., пастель. 41,5Х23. ГРМ.

Эрмитаж в Царском Селе. Б., кар. 36Х26. ГЭ.

Чесменская колонна. Б., акв. 50Х33. ГРМ.

Никольский военно-морской собор в Петербурге. Б., акв. 17,8Х11*2. ГРМ.

Никольский собор. Б., акв. 28,5 Х 32. ГРМ.

Вид с Николаевского моста. Б., пастель. 20,5Х30,5. ГРМ.

Никольская улица в Петербурге. Б., пастель. 22Х20. ГРМ.

Университетский двор. Б., кар. 22Х26,7. ГРМ.

Пейзаж со стогами. Б., пастель. 30Х41,5. ГРМ.

Осенний пейзаж. Б., пастель. 20,5 X 29,5. ГРМ.
Екатерингофский дворец. Б., акв., кар. Пастораль. Б., акв.
Монастырь. Б., акв.
Спящая японка. К., пастель. 19,3 X 22,7. ГРМ.
Женский портрет. Б., акв. 41 X 30. ГРМ.
М. В. Харламов. Б., кар. 30 X 21. ГРМ.

1894

Крюков канал в Петербурге. Б., акв. 13 X X 16,7. ГРМ.
Утро. Пельи. Б., пастель. 31 X 21,5. ГРМ. Пельи. Б., пастель. 22 X 29. ГРМ.
Пельи. Вид с моря. Б., пастель. 31X 21,5. ГРМ.
Вид на море в Пельи. Б., пастель. 21 X 29,3. ГРМ.
Берег в Пельи. Б., пастель. 36,5 X 40,5. ГРМ.
Утро. Пельи. Б., пастель, 22X32. ГРМ.
Морской вид. Б., пастель. 26 X 31,5. ГРМ.
Вид на взморье. Б., пастель, кар. 26X33,5. ГРМ.
Майнц. Мост. Б., пастель. 21 X 30. ГРМ.
Майнц. Площадь. Б., сепия, 16 X 12. ГРМ.
С Майнцского моста. Б., 21,3X29,7. ГРМ.
Дождь. Б., кар. 24X16. ГРМ.
По дороге из Майнца. Б., пастель. 30X21. ГРМ. *
Оберландштейн. Б., тушь. акв. 11,6X16,5. ГРМ.
Понтафель. Б., акв. 25,5 X 17. ГРМ.
Крепость у Кобленца. Б., акв. 11,5 X 16,2. ГРМ.
Монастырь. Б., акв. 33X25. ГРМ.
Замок Вонненберг у Висбадена. Б., акв. 21,3X30. ГРМ.
Висбаден. Б., акв. 30,3X21- Киев, частное собрание.
Висбаден. Б., акв. 15,2 X 23. ГРМ.
Ривьера. Б., кар. 44X31. ГРМ.
Люрлей. Б., сепия, акв. 33 X 12. ГРМ.
Интерьер. К., м. 46,5 X 31,2. ГРМ.
Фантастический пейзаж. Б., пастель. 24 X X 36,5. ГРМ.
Автопортрет. Б., кар. 12, 8 X 8,9. ГРМ.
Портрет Десмонда. Б., пастель, кар. 33 X X 21,5. ГРМ.

1895

Эскизы декораций и костюмов к опере Х.-В. Глюка «Орфей». Б., акв. ГРМ. Не осуществлено.
Замок. К., акв., гуашь, пастель, уголь. 72,2 X 53,4. ГТГ.

Собор в Лимбурге. Б., акв. 17 Х 22. Днепропетровский художественный музей.

Майнц. Ворота. Б., уголь. 66Х47,4. ГРМ.

Базель. Дождь. Б., акв.

Церковь в Вормсе. Б., акв.

Вормский собор. Б., уголь.

Ораниенбаум. Катальная гора. Б., акв. 45 Х Х 30. ГЭ-

Кладбище в Мартышкине. Б., акв. 31Х Х 24. ГРМ.

Кладбище в Мартышкине. Б., акв. 20,5 Х Х 13,5. ГЭ.

Кладбище в Мартышкине. Б., акв. 15,5 Х 25. ГРМ.

Склеп. Мартышкино. Б., акв. 34 Х 24. ГРМ.

Мартышкино. Улица у моря. Б., акв. 23 Х Х 28. ГРМ.

Избы на холме. Б., тушь, акв. 40,7 Х 31,4. ГРМ.

Берег в Мартышкине. Б., акв. 12,2 Х 19. ГРМ.

Купальня в Мартышкине. Б., акв. 15,8Х24. ГРМ.

Домик. Мартышкино. Б., акв. 20,5 Х 13,5. ГЭ-

Сараи. Б., акв. 24 Х 33. ГРМ.

Сараи на закате. Б., акв. 20 Х 30. ГРМ.

Луг. Б., акв. 25,5 Х 37. ГРМ.

Песчаный берег. Б., акв. 36,7Х27,4. ГРМ.

Рыбачьи избы. Б., акв. 18 Х 31. ГРМ.

Огороды. Мартышкино. Б., акв. 25 Х 36,7. ГРМ.

Огороды. Осень. Б., акв. 49Х60. ГРМ.

Огороды. Б., акв. 32,4Х25,5. ГРМ.

Дача. Мартышкино. Б., акв. 30 Х 41. ГРМ.

Кронштадт. Б., акв. 11,5Х19,7. ГРМ.

Николаевский мост в Петербурге. Б., акв. 24Х31,2. ГЭ.

Ночная улица. Б., акв. 23 Х 14,2. ГРМ.

Пасхальная ночь у Никольского собора. Б., акв. 16,5Х12. ГРМ.

Интерьер. Б., акв. 47 Х 31. ГЭ.

Е. Е. Лансере читает «Одиссею». Б., кар. 30Х24. ГРМ.

К. А. Сомов. Б., кар. 16, 5 Х 24,5. Ленинград, собрание С. Н. Валка.

Д. В. Философов. Б., кар. 12, 5 Х 21,5. ГРМ.

В. Ф. Нувель. Б., акв. 21,4 Х 12,6. ГРМ.

1896

Иллюстрации (5) к «Автомату» Э-Т. Гофмана. Б., тушь, кар. 12, 2Х16,8. ГРМ. Не напечатано.

Огороды. Б., акв. 50,2 Х 64,7. ГТГ.

Огороды. Б., акв. 27,6Х26,3. ГРМ.

Луговина близ Мартышкина. Б., акв. 19 Х Х 28,7. ГРМ.

Кладбище (закончено в 1897 году). Б., акв., уголь, гуашь, пастель. 96,8 Х 65,2. ГТГ.

Склеп на кладбище в Мартышкине. Б., акв. 31 Х 23,5. ГРМ.

Кладбище. Б., акв. 49 Х 45. ГРМ.

Водяная мельница. Б., акв., кар. 21, 4 Х Х 31»2. Ленинград, собрание П. П. Козачкова.

Лето. Б., акв. 18,3 Х 26. Рига, Музей латышского и русского искусства.

Москва. Кремлевские стены и Спасская башня. Б., акв. 61,8 Х 49,6. ГРМ.

Дом М. К. Тенишевой в Талашкине. Б., кар. 25, 6Х36. ГРМ.

Дом М. К. Тенишевой. Луна. Б., уголь, кар. 25, 6Х36. ГРМ.

Курган близ Талашкина. Б., кар. 25, 6 Х 36. ГРМ.

Нимфенбург. Дворик. Б., кар. 26 Х 65. ГРМ.

Старая площадь в Майнце. Б., акв. 44,5 Х Х 60. Одесская картинная галерея.

Итальянский сад. Б., акв. гуашь, кар. 25, 2Х15,8. ГРМ.

Версаль. К., гуашь. 44Х 62. ГРМ.

К. Сомов, В. Нувель и А. Обер на даче в Мартышкине. Б., кар. 25 Х 18. ГРМ.

1897

«Последние прогулки Людовика XIV».

У бассейна Цереры. Б., акв. гуашь. 65,4 Х Х 98,9 ГРМ

У Курция. Б., акв. 21,4 Х 46,1. ГРМ.

У бассейна Цереры. Б., акв., уголь, золото. 25,8Х35,7. ГТГ.

Прогулка короля. Б., акв. 56Х39. Смоленский художественный музей.

Кормление рыб. Б., акв. гуашь. 47,8 Х 62,5. ГРМ.

Прогулка в кресле. Б., акв. гуашь. 24,8 Х Х 29,9. ГРМ.

Кормление рыб. Б., акв. гуашь. 9,9 Х 14,3. ГРМ.

Вид на Версальский дворец. Б., акв. 48,9 Х Х 63,5. ГРМ.

Прогулка короля. Б., акв., кар. 17 Х 34. Куйбышевский художественный музей.

Версаль. Спуск к Сен-Сиру. Б., акв., гуашь. 35,2Х58. ГРМ.

Версаль. Спуск к Сен-Сиру. Б., гуашь. 48,2Х61,3. ГРМ.

Версаль. Б., акв. Ульяновский областной художественный музей.

Динан. Б., акв. 21,7 Х 13,6. ГРМ.

Церковь в Динане. Б., акв. 21,7 Х 13,6. ГРМ. Площадь в Динане. Б., акв., кар. 19, 5 Х 13,5. Ленинград, собрание М. Г.

Зткинда.

Площадь во французском городе. Б., акв. 44 Х 28. Хабаровск. Дальневосточный художественный музей.

Улица в Карнэ. Б., акв.

Улица в Морле. Бретань. Б., акв. 29,5 Х Х И,5. Лепинград, собрание М. Г. Зткинда.

У развалин Лехонье. Б., акв. 13,6 Х 21,7. ГРМ.

Озеро ночью. Примель. Б., акв. 25,8 Х 20,5. Ленинград, Квартира-музей И. И. Бродского.

Стога на берегу залива. Б., акв. 19,5 Х 15. Ленинград, собрание Д. П. Добычина.

«Трагедия» и «Комедия». Рисунки для театрального веера. Б., акв. И Х 17. ГРМ.

В кухне. Б., цв. кар. 32, 4Х49,9. ГРМ.

Б. Б. Лансере читает Байрона. Б., кар. 19, 5Х24,3. ГРМ.

Е. Е. Лансере. Б., кар. 9, 2 Х 13. ГРМ.

Н. Ф. Обер. Б., кар. 13, 1 Х 8. ГРМ.

А. Л. Обер. Б., кар. 18, 8 Х 11,9. ГРМ.

1898

Иллюстрация и заставка к «Пиковой даме» А. С. Пушкина. Б., тушь. Воспроизведено в кн.: «А. С. Пушкин. Сочинения». М., Товарищество А. И. Мамонтова, 1899.

Нападение на карету. Иллюстрация к повести А. С. Пушкина «Дубровский» (совместно с Е. Е. Лансере), Б., кар., тушь. Всесоюзный музей А. С. Пушкина в Ленинграде.

«Король прогуливался в любую погоду… (Сен-Симон)». (Серия ***«Последние прогулки Людовика XIV»***.) Б., акв. 66 Х 47. Одесская картинная галерея. Вариант — Москва, частное собрание.

Маскарад при Людовике XIV. Б., пастель. 73.5 Х Ю4. ГРМ.

Агония. Б., акв.

Агония (эскиз). Б., кар. 22, 8Х35,3. ГРМ.

Версаль. К., темпера. 46,8Х58,6. ГРМ.

Деревенская улица. Нормандия. Б., акв. 36.5 Х 25,5. Ленинград, собрание М. Г. Эткинда.

Ветреный вечер. Нормандия. Б., акв. 15 Х 21,5. Ленинград, собрание М. Г. Эткинда.

Пейзаж в Бретани. Б. на к., акв. 12 Х 19,4. Ленинград, собрание В. Д. Головчинер. **Бретань. Аллея**. Б., акв., кар. 32 Х 50. ГРМ.

Пейзаж. Б., пастель. 17 Х 50. ГРМ.

Пейзаж. Б., пастель. 32Х46,5. ГРМ.
На берегу. Б., акв., пастель. 18 Х 28. ГРМ.
Пейзаж. Бретань. Б., пастель, акв. 32 Х 46,5. ГРМ.
Пейзаж. Б., пастель. 17 Х 50. ГРМ.
Пейзаж. Б., пастель. 31,5 Х 48,5. ГРМ.
Наш двор из окна. Б., акв. 30Х23. ГРМ.

1899

Иллюстрация к рассказу Э-Т. Гофмана «Золотой горшок». Б., акв. 17,1 Х 12,5. ГРМ. Не издано.

Пейзаж с деревней. Б., акв. 34,8 Х 45,7. ГРМ. Пейзаж с мостом. Б., акв. 18,3 Х 24. ГРМ. **Крестьянский двор с постройками**. Б., акв. 25,6 Х 36. ГРМ.

Черная речка. Б., акв. 14,2 Х 8. ГРМ.
Черная речка. Б., акв. 18 Х 22. ГРМ.
Черная речка. Б., акв., кар. 12, 6 Х 17,8. ГРМ.
Дача Альберта Бенуа и Е. Лансере. Б., акв. 20Х29,6. ГРМ.
Солнце. Финляндия. Б., акв. 8,5 Х Ю. Ленинград, собрание М. Г. Эткинда.
Сосны. Б., уголь. 35 Х 39. Ленинград, собрание В. С. Гиля.
В. А. Серов. Б., кар. 14, 1 Х 8,2. ГРМ.
Опера А. С. Танеева «Месть Амура». Б., акв. Эрмитажный театр, 1902. Ленинград, собрание А. Ф. Чудновского.
Парк. Литография. Помещена в журнале «Мир искусства», 1900, т. 3 и в альбоме «15 литографий русских художников» (издание журнала «Мир искусства», 1900).
Петергоф. Левый пруд перед Большим дворцом. Б., акв., кар., белила. 36 Х 41,7. ГРМ.
Монплезир. Столовая. Б., акв., кар. 43, 2 Х Х 31,5. ГТГ.
У Монплезира. Б., гуашь, кар., уголь. 31 Х Х 41,7. ГТГ.
Столовая в Марли. Б., акв., пастель, кар. 33, 3Х41,8. ГРМ.
Марли. Б., акв. 29Х39. Смоленский художественный музей.
Марли. Сад. Б., акв. 27,5 Х 37. ГРМ.
Марли. Пруд. Б., акв. 16,3 Х 24,3. ГЗ.
Марли. Сад. Б., акв. 37,2 Х 51. ГРМ.
Марли. К., гуашь. 34,5 Х 41. Омский музей изобразительных искусств.
Петергоф. Б., пастель. 45 Х 50. Курская картинная галерея.
Петергоф. Б., акв. 31 Х 39. Краснодарский художественный музей им. А. В. Луначарского.
Петергофский парк. Б., акв. 65 Х 96. Алма-Ата, Казахская художественная галерея им. Т. Г. Шевченко.

Фонтан в Петергофе. Б., акв., гуашь. 34,7Х40,3. ГРМ.

Английский дворец. Б., акв. 18 Х 31. ГРМ.

Вид на террасу Большого дворца. Б., кар. 16, 3Х24,5. ГЭ.

Пруд перед Большим дворцом в Петергофе. Б., акв.

Монплезир. Интерьер. Б., 31,7 Х 26,5. ГРМ.

Эрмитаж в Петергофе. Б., акв. 33,6 Х 35,8. ГРМ.

Корпус под гербом. Б., акв. кар. 16, 3 Х 24,4. Ленинград, собрание В. В. Ашика.

В. Ф. Нувель. Б., кар. 28 Х 20,4. ГРМ.

М. Н. Бенуа. Б., кар. 14, 9 Х Ю,8. ГРМ.

1901

Лес. Эскиз декорации 1-й картины балета Л. Делиба «Сильвия». Б., акв. (2 и 3-я картины по эскизам К. Коровина, 4-я — Е. Лансере, костюмы Л. Бакста и В. Серова). Пост. А. Бенуа. Не осуществлено. ЛТМ, ГРМ.

«Александр Бенуа». Рисунок для шмуцтитула альбома репродукций. Б., акв. Воспроизведено в журнале «Мир искусства», 1901, № И—12, стр. 121.

Иллюстрации (6) ***к стихам Ф. Сологуба «Быть с людьми — какое бремя!..»***, Б., тушь. Воспроизведено в журнале «Мир искусства», 1901, т. I, стр. 197–200.

Иллюстрации (совместно с Е. Лансере) ***к историческому очерку Н. Кутепова «Царская и императорская охота на Руси. Конец XVII и XVIII век»***: **«Приезд Елизаветы Петровны рано утром с тетеревиных токов в «Монбеж» Царского Села»**, **«Зимний поезд Екатерины II на охоту»**. Заставки и концовки к той же книге: **«Анна Иоанновна верхом преследует оленя в Петергофском зверинце»**, **«Великая княгиня Екатерина Алексеевна возвращается с удачной охоты в Ораниенбауме»**, **«Псовая охота в XVIII веке»**, **«Охотничий дом Зверинца»**, **«Летний сад и птичник Петра I»**, **«Соколиная охота».** Б., акв. ГРМ. Воспроизведено в III томе книги Кутепова (Спб., Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1902, стр. 82, 290, 41, 96, 156, 191, 268, 269).

Ораниенбаум. Кабинет обезьян (Катальная гора). К., пастель. 31,5Х39,7. ГРМ.

Ораниенбаум. Терраса Большого дворца. Б., пастель. 26 Х 46,5. Музей истории и развития Ленинграда.

Катальная гора в Ораниенбауме. Б., акв., кар. 31, 5 Х 48,5. Калининская областная картинная галерея.

Аллея у Катальной горы. Осень. Б., пастель. 29 Х 46. Музей

истории и развития Ленинграда.

Большой зал Катальной горы. Б., пастель. 29,8X40,4. ГРМ.

Зал павильона Катальной горы. Б., пастель, кар. 33 X 46. Ивановский областной художественный музей.

Ораниенбаум. Парк. Б., акв., пастель, гуашь, кар. 26, 8X40,5. ГТГ.

Петровский дуб в парке. Б., акв. 29 X 39. Казахская художественная галерея им. Т. Г. Шевченко.

Аллея осенью. Ораниенбаум. Б., темпера. 29,3X45,8. ГРМ.

Ораниенбаум. Б., гуашь. 30,6X44,7. ГРМ.

Ораниенбаум. Б., акв., кар. 27, 7X42,5. ГРМ.

Пейзаж. Б., пастель. 32 X 48. Казань, Государственный музей ТАССР.

Аллея. Б., акв. 23 X 31. ГЭ.

Пейзаж. Лето. Б., акв. 26X22. ГЭ.

Пейзаж. Б., акв. 12 X19. ГЭ-

Осень в парке. Б., акв. 31 X 23. ГЭ.

Аллея. Б., пастель. 35 X 45,5. Ленинград, частное собрание.

Ораниенбаум. Катание на лодках. Б., кар. 25X35. ГРМ.

Меншиковский дворец. Павильон. Б., акв., белила, кар. 29, 3X37,7. ГРМ.

Итальянская комедия. Б., акв., гуашь. 32,7X26. ГРМ.

Петр III. Б., тушь. 16 X 23,4. ГРМ.

1902

Опера Р. Вагнера «Гибель богов». Б., акв.; 6., пастель. П6., Мариинский театр, 1903. ГРМ, ЦТМ, Ленинградская театральная библиотека им. А. В. Луначарского, Картинная галерея Армении.

Заставки и концовки для журнала «Мир искусства». Б., тушь. ГЭ, Ленинград, собрание В. С. Гиля. Воспроизведено в журнале «Мир искусства», 1902, № 7–9, стр. 4, 5, 6, 59.

Петергоф в XVIII веке. Рисунок для шмуцтитула. Б., тушь, белила. Ленинград, собрание Д. П. Добычина. Воспроизведено в журнале «Художественные сокровища России», 1902, № 7–8, стр. 138.

Сады Дианы. Эскизы панно для столовой на выставке «Современное искусство» в Петербурге. Б., акв. ГТГ. Б. на к., гуашь. 31 X 58,4. ГРМ.

Передняя Большого дворца в Павловске. К., пастель, уголь, гуашь. 49 X 63,8. ГТГ.

Трельяж. Павловск. Б., акв. 43 X 51. Одесская картинная галерея.

Дворец в Павловске. Б., акв. 33Х25. ГЗ.

Дворец в Павловске. Библиотека. Б., акв., кар., белила. 48,6 Х 64. Ленинград, собрание П. П. Козачкова.

«Большие круги». Павловск. Б., акв., кар. 16 Х 24,3. ГЭ.

Крепость Бип. Б., акв. 24 Х15. ГЭ-

Крепость Бип. Б., акв. 16Х24,3. ГЭ.

Крепость Бип. Б., кар. 24 Х 31. ГЭ.

Большие круги в Павловском парке. Б., акв. 16 Х 24,3. ГЭ. ’

Храм дружбы зимой. 16 Х 24,3. ГЗ-

Розовый павильон. Б., кар. 15 Х 24. ГЭ-

Галерея Гонзаги. Б., акв.

Летний сад при Петре Великом. Б., акв.

Н. А. Пыпин. Б., кар. 16, 6 Х 9,2. ГРМ.

Ефим Егоров. Б., кар. 35, 7 Х 22. ГРМ.

1903

Иллюстрации (33) ***к «Медному всаднику» А. С. Пушкина***. Б., акв., тушь. ГРМ, Всесоюзный музей А. С. Пушкина, Астраханская картинная галерея им. Б. М. Кустодиева. Воспроизведено в журнале «Мир искусства», 1904, № 1, стр. 5—40. Переиздано: «А. С. Пушкин. Медный всадник». Мюнхен, «Орхис», 1922.

Рисунки для журнала «Мир искусства». Б., тушь, белила. Воспроизведено в «Мире искусства», 1903, № 1–2, стр. 31.

Вилла Альдобрандини во Фраскати. Б., акв. 43,5 Х 30,5. Алма-Ата, Казахская художественная галерея им. Т. Г. Шевченко.

Вилла д’Эсте в Тиволи. Б., акв., кар. 31, 4 Х Х 44,4. ГРМ.

Собор св. Петра в Риме. Б., акв. 27 Х 37. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.

Римский пейзаж. Б., акв. 25 Х 37. Тбилиси, Государственный музей искусств Грузии. **Вечер в Риме**. Б., акв. 13,2 Х 18. ГЭ. Лестница св. Доминика. Б., акв., кар. 24, 5 Х Х 30,5. ГТГ.

Рим. Б., кар. 31, 8Х48. ГРМ.

Тиволи. Б., акв. 24,9Х28,9. ГРМ.

Тиволи. Вилла д’Эсте. Скульптура в саду. Б„акв. 24 Х 35. ГРМ.

Тиволи, Фонтан. Б., акв., кар. 35 Х 25. ГРМ. Тиволи. Б., акв. 28,7 Х 40,8. ГРМ.

Вилла Боргезе. Б., акв. 32 Х 47. ГРМ.

Вилла Боргезе. Сад со скульптурой. Б., акв. 31,2Х42,7. ГРМ.

Вилла Боргезе. Парк. Б., акв. 24,3Х35,2. ГРМ.

Вилла Боргезе. Б., уголь. 30 Х 45. ГРМ.

Вилла Боргезе. Б., акв. 31,2 Х 45. ГРМ.

Вилла Медичи. Б., акв. 13 Х 18. ГРМ.

Вилла Альбано. Анцио. Б., акв. 25 Х 43. ГРМ.

Пейзаж. Альбано. Б., акв. 31 Х 48,3. ГРМ.

Мол Нерона в Анцио. Б., акв. 31,7 Х 36,4. ГРМ.

Анцио. Берег. Б., акв. 27,3 Х 42. ГРМ.

Гавань в Анцио. Б., акв. 29,5 Х 42. ГРМ.

Набережная в Анцио. Б., тушь. 13 Х18. ГРМ.

Анцио. Вид залива. Б., акв. 19 Х 27,3. ГРМ.

Дорога в Кастель-Гандольфо. Б., акв. 25 Х Х33. ГРМ.

Парк с водопадом. Б., акв. 26,8Х40,4. ГРМ.

Капуцинский монастырь в Альбано. Б., тушь. 23 Х 38. Тбилиси, Государственный музей искусств Грузии.

Дорога в Нейи. Б., акв., тушь. 27,5 Х 38,5. Алма-Ата, Казахская художественная галерея им. Т. Г. Шевченко.

Набережная Невы у Сената. Б., уголь. 32,5Х48. ГРМ.

Студент Иванов. Б., кар. 24 Х 17. ГРМ.

Фонтанка при Екатерине II. Б., акв.

Императрица Елизавета Петровна изволит прогуливаться по улицам Петербурга. Б., акв.

Развод караула перед Зимним дворцом при Павле I. Б., акв.

Развод караула при Павле I. Эскиз. Б., тушь, кар. 23, 3 Х 28,9. ГРМ.

1904

Иллюстрации к «Капитанской дочке» А. С. Пушкина. Б., черная акварель, тушь. ГРМ, Всесоюзный музей А. С. Пушкина в Ленинграде, Квартира-музей И. И. Бродского. Не издано.

Иллюстрации (7) ***к роману Фенимора Купера «Последний из могикан»***. Б., акв. (По акварелям Бенуа А. П. Остроумовой-Лебедевой исполнены цветные гравюры на дереве.) Не издано.

Обложка, титульный лист и иллюстрации к «Азбуке». Б., кар., тушь, мел. ГРМ, ГТГ, собрания В. С. Гиля и Д. П. Добычина в Ленинграде, Е. А. Гунста в Москве. Воспроизведено в альбоме: **«Азбука в картинах Александра Бенуа»**. Спб., Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1905.

Серия рисунков (12) ***«Игрушки»***. Б., кар.; 6., акв. 33Х48. ГЭ. ГРМ. Воспроизведено в издании: «Игрушки». Спб., Община св. Евгении, 1905.

Уголок Петербурга. Б., акв.

Уличное представление Петрушки. Б., кар. 23, 7Х33. ГРМ.

Театр Петрушки. Б., кар. 23, 7 Х 33. ГРМ.

Проект декорирования зала на портретной выставке в Таврическом дворце. Б., тушь, кар. 41, 5 Х 66. ГРМ.

Проект оформления выставки в Таврическом дворце. Б., акв., кар. 34 Х 41,5. ГРМ.

С. П. Яремич на Вечере современной музыки. Б., кар. 24 Х 17. ГРМ.

А. П. Остроумова-Лебедева и дочь художника в Горках. Б., кар., тушь. 33Х24. ГРМ. Парижский бульвар. Б., акв. 26,8 Х 20,3. ГЭ.

1905

Фронтиспис и иллюстрации (6) ***к «Медному всаднику» А. С. Пушкина***. Б., тушь, акв., белила. Всесоюзный музей А. С. Пушкина в Ленинграде. Воспроизведено в книгах: **«А. С. Пушкин. Медный всадник»**. Спб., Общество грамотности, 1912; **«А. С. Пушкин. Сочинения»**. Спб., Брокгауз — Ефрон, 1909, т. III.

Иллюстрации (6) ***к «Пиковой даме» А. С. Пушкина***. Б., акв., тушь, белила. Всесоюзный музей А. С. Пушкина в Ленинграде. Воспроизведено в книге: «А. С. Пушкин. Сочинения». Спб., Брокгауз — Ефрон, 1910, т. IV.

Берег моря. Примель. Доска, м. 24,1 Х33,1. ГРМ.

Берег моря. Закат. Х. на к., м. 33 Х 24. ГРМ.

Сельский пейзаж. Примель. Х. на к., м. 37,7Х23,8. ГРМ.

Сарай на берегу. Примель. Х. на к., м. 23,8Х33,3. ГРМ.

Скалы. Примель. Доска, м. 33,2 Х 23,6. ГРМ. Скалы. Б., акв. 31,4Х48. ГРМ.

Поля. Б., акв., гуашь. 36Х29. ГРМ.

Пейзаж с фермой. Доска, м. 32,2 Х 23,5. ГРМ.

Холм. Доска, м. 23,1 Х 33,2. ГРМ.

Морской вид. Х., м. 32Х44,5. ГРМ.

Деревья на берегу моря. К., м. 24 Х 32,5. ГРМ.

Морской берег. Примель. Б., кар., мел. 23,2 Х Х 31. ГРМ.

Каменная часовня. Доска, м. 23,6 Х 33,1. ГРМ.

Гористый пейзаж. К., м. 23,6 Х 32,8. ГРМ.

Примель. Б., акв., тушь, перо. 32 Х 45. Киев, частное собрание.

Дорога. Б., акв. 22,8Х44. ГРМ.

Озеро. Примель. Б., акв., гуашь. 26,5Х46,5. Квартира-музей И. И. Бродского.

Поля на закате. Б., акв., гуашь. 26,7 Х 41. ГРМ.

Примель. Б., акв., гуашь. ЛТМ.

Закат в Примеле. Б., акв. 30 Х 43. ГРМ.

Примель после заката. Б., акв. 32 Х 49. ГРМ. Бретань. Б., акв. 35,4 Х 50. ГРМ.

Собор. Б., акв. 20,2 Х 30. Днепропетровский художественный музей.

Служба у капеллы св. Варвары. Б., акв., гуашь. 66 Х 46,5. Псковский историко-художественный музей.

Фалезы. Вид фермы. Б., акв., тушь. 26 Х Х 38,5. ГТГ.

Разрушенный дом на мысе. Б., акв. 22,4 Х Х 52. ГРМ.

Внутренность фермы. К., гуашь., акв., лак. 30,8Х41,7. ГТГ.

Примель. Долина. Б., акв. 28 Х 43,5. ГРМ.

Морле. Дом Коко. Б., акв. 40 Х 34,5. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Версаль. Парк со статуями. Х., м. 49,4 Х Х 60,4. ГРМ.

Версаль. Дворец. Х., м. 50Х62. ГРМ.

Версаль. Фонтан. Х., м. 50 Х 60,3. ГРМ.

Версаль. Уголок парка. К., м. 33,2 Х 23,9. ГРМ.

В версальском парке. К., м. 24 Х 33,2. ГРМ.

Аллея в парке. Доска, м. 33 Х 23. ГРМ. Фонтан «Пирамида». Доска, м. 13,9 Х 18,2. ГРМ.

Фонтан в Версальском парке. Доска, м. 13,9Х18,2. ГРМ.

Версаль. Х., м. 23,5Х32,5. Ленинград, собрание Л. С. Блоха.

Дома с красными трубами. Доска, м. 24 Х Х33,3. ГРМ.

Парк. Х. на к., м. 24 Х 33. ГРМ.

Веранда. Б. на к., м. 30,5 Х 38. ГРМ.

Уголок парка. Х., м. 24 Х 33. ГРМ.

Версальский дворец. Доска, м. 14 Х 18,4. ГРМ.

Дворец. Доска, м. 13,9 Х 18,1. ГРМ.

Осень в Версале. Доска, м. 18,1 Х 13,7. ГРМ.

Версаль. Х., м. 53 Х 65. ГРМ.

Аллея в Версале. Х., м. 50 Х 61,5. ГРМ.

Пейзаж со статуями. К., м. 32Х48,7. ГРМ.

Парк. Доска, м. 24 Х 33. ГРМ.

Версаль. Верхний и Нижний пруды. К., м. 23,8Х33. ГРМ.

Уголок парка. Доска, м. 10 Х 14. ГРМ.

Фонтан в Версале. Х. на к., м. 34 Х 46. ГРМ.

Скульптура в парке. Доска, м. 23,8 Х 33,2. ГРМ.

В парке. К., м., темпера. 22,5 Х 48. ГРМ.

Водный партер в Версале. Осень. Б. на к., гуашь, акв. 42,5 Х 65,3. ГТГ.

Водный партер в Версале. Б., акв., гуашь. 31 Х 49,5. ГТГ.

Водоем в парке. Б., акв. 20,5Х27,5. Одесская картинная галерея.

Парк. Б., акв. 30,5 Х 23. ГЭ.

Парк. Б., акв. 19,8Х26. ГЭ.

Версаль. Парк. Б., гуашь, акв. 35,3 X 49,6. ГРМ.

Версаль. Х., м. 35,5 X 45. Ереван, Картинная галерея Армении.

Версаль. Б., сангина. 23 X 30,5. Свердловская картинная галерея.

Версаль зимой. Б., гуашь. 29,6 X 44,5. Ленинград, собрание В. В. Ашика.

Версаль. Б., акв. 24,5 X 35. Художественный музей Северо-Осетинской АССР.

Версаль. Б. на к., гуашь. 31 X 71. Омский музей изобразительных искусств.

Пруд в Версале. Б., акв. 23X31. Алма-Ата, Казахская художественная галерея им. Т. Г. Шевченко.

Фонтан. Б., гуашь, акв. 23,2X30. Киев, частное собрание.

Версаль. Б., акв. 21 X 30. Ленинград, собрание Д. П. Добычина.

Лестница в Версале. Б., тушь, акв. 29,5 X X 43,5. ГТГ.

Аллея философов. Версаль. Б., акв., гуашь. 40,8X33,5. ГТГ.

«Перекресток философов». Версаль. Б., акв. 30X21. Краснодарский художественный музей им. А. В. Луначарского.

Дождь в Версале. Б., акв. 17,5 X 23,5. ГРМ. Дворец в дождь. Б., акв. 49,5 X 33,5. Днепропетровский художественный музей.

Парк. К., м. 33,1 X 23,9. Новосибирск, Картинная галерея.

Версаль. Фонтан Бахуса зимой. Б., акв. 49,2X31,8. ГРМ.

Осенний вечер. Версаль. Б., гуашь. 35,1 X X 49,7. ГРМ.

Аллегория реки. Версаль. Б., акв. 50 X 04,6. ГРМ.

Версаль. Вид от оранжереи. Б., сепия, тростниковое перо, кисть. 40,6 X 47,6. Ленинград, собрание Л. Г. Лойцянского.

Итальянская комедия. Б., гуашь. 48 X 65. Ивановский областной художественный музей.

Итальянская комедия. «Любовная записка». Б. на к., гуашь, перо, кар. 47, 8 X 65,6. ГТГ.

С. П. Яремич. Б., кар. 11, 6X7,7. ГРМ.

1906

Итальянская комедия. «Нескромный Полишинель». Х., м. 68,5 X 101. ГРМ.

Фантазия на версальскую тему. Б. на к., гуашь, перо, кар. 49, 6 X 67,7. ГТГ.

Купальня маркизы. Б., гуашь. 49,6X51,4. ГРМ.

Купальня маркизы. К., гуашь, перо. 51X X 47,5. ГТГ.

Прогулка короля. К., гуашь, акв., золото, серебро, перо, кар.

48 X 62. ГТГ.

Король. Б., гуашь. 49 X 66,5. ГТГ.

Китайский павильон. Ревнивец. Б. на к., гуашь, перо. 50,7 X 53,5. ГТГ.

Свадебная прогулка. Б., гуашь, акв. 36 X X 51. Горьковский областной художественный музей.

Вечерняя прогулка. Б., акв.

Философическая прогулка. Б., акв.

Зимний сон. Б., акв., гуашь.

«Зеркальце» в Большом Трианоне. Х., м. 44,4X61. ГЗ.

Трианон. Б., акв. 27 X 38,5. ГРМ.

Фонтан «Пирамида». Версаль. Б., гуашь. 48 X 63,7. Киев, частное собрание.

Фонтан «Пирамида». Май. Б. на к., гуашь, акв., кар. 67, 2 X 99,5. ГТГ.

Май в Версале. Б., гуашь. 47,5 X 52,7. Киев, частное собрание.

Трианон. Пруды. Б., акв. 23 X 33. Вологодская картинная галерея.

Бассейн в Трианоне. Б., акв. 21,5 X 36. ГЗ.

Трианон. Пруды. Б., акв. 21,5 X 36. ГЗ.

Трианон. Служебные постройки. Б., акв. 17,5X22,2. ГЗ.

Аллея в парке. Х., м. 49,2 X 60. ГРМ.

Версаль. Х., м. 66 X 79. ГРМ.

Версаль. Х., м. 47 X 60. Саратов, Художественный музей им. А. Н. Радищева.

Фонтан. Б., гуашь, акв. 23,2 X 30. Киев, частное собрание.

Зима в Версале. Б., акв.

Версаль. Б., гуашь. Псковский областной историко-художественный музей.

Версаль. Б., акв. 26 X 36. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.

Вечерний парк. Б., акв. 28,5X43,4. ГЗ.

Парк. Б., акв. 23,3 X 47. ГЗ-

Парк. Б., акв. 28 X 49. Ереван, Картинная галерея Армении.

Версаль. Б., акв. Ташкент, Музей искусств УзССР.

Версаль. Б., акв. 12 X 31,5. Днепропетровский художественный музей.

Версаль. Б., гуашь. 49 X 67. Калининская областная картинная галерея.

Версальский парк. Б., гуашь. 46,5 X 64,5. Киев, частное собрание.

Версаль. Х., темпера. 46,8 X 58,6. ГРМ.

Оранжерея. Б. на к., гуашь. 60 X 70. ГТГ.

Парк. Х., м. 23,5Х33. ГЗ.

Парк. Б., тушь. 21,5 Х 18. ГЗ.

Парк. Б., акв. 12,2 Х 20,2. ГЗ-

Парк. Б., акв. 32 Х 40. ГЗ.

Версаль. Б., гуашь. 49 Х 64. Ереван, Картинная галерея Армении.

Зал дворца. Х., м. 40,5 Х 52,5. Калининская областная картинная галерея.

Версаль. Б., акв., кар. 23, 2 Х 28,2. ГРМ.

Версаль. Б., акв. 12,5 Х 22,5. Москва, собрание Е. А. Гунста.

Тюильри. Б., акв. 21,3 Х 13*2. Ленинград, собрание П. Е. Корнилова.

Каштаны. К., м. 50 Х 65. Кировский областной художественный музей им. А. М. Горького.

Примель. Б., акв. 42,7 Х 100,5. ГРМ.

Бретонский пейзаж. Х., м. 53,5 Х 65. ГРМ.

Бретань. Берег. Б., цв. кар., уголь, тушь. 44,9 Х 60,5. ГРМ.

Вечер в Бретани. Х., м. 53,7 Х 65. ГРМ.

Морской берег. Б., акв. 31Х 48. ГРМ.

Кладбище в Бретани. Б., акв. 30,8 Х 45,5. Пермская художественная галерея.

Пейзаж с развалинами. Х., м. 66 Х 80. ГРМ.

Бретань. Х., м. 50 Х 65. Ленинград, собрание Я. К. Кунина.

Бретонские танцы. Х., м. 69 Х Ю2. ГРМ.

Город в XVIII столетии. Заставка для журнала «Золотое руно», 1906, № 9, стр. 47. Б., тушь, белила. 15,9 Х 33,5. ГТГ.

Надгробие шута. Заставка для журнала «Золотое руно», 1906, № 10, стр. 25. Б., тушь, белила.

Средневековая сцена. Заставка для журнала «Золотое руно», 1906, № 10, стр. 35. Б., тушь, белила.

Арлекин. Концовка для журнала «Золотое руно», 1906, № 10, стр. 95. Б., тушь, белила.

Солдат на часах. Заставка для журнала «Золотое руно», 1906, № 10, стр. 72. Б., тушь, белила.

Арлекинада. Заставка для журнала «Золотое руно», 1906, № 10, стр. 66. Б., тушь, белила. 15,8Х33,6. ГТГ.

Старик в кресле. Б., тушь, белила. 18,3 Х Х 26,2. ГТГ.

Автопортрет. Б., кар. 12 Х 7,5. ГРМ.

К. Д. Бальмонт в Примеле. Б., кар. 24 Х 19. ГРМ.

В. Р. Голубев. Б., кар. 15 Х 11,2. ГРМ.

А. Сальмо. Б., сангина. 13,5 Х Ю. ГРМ.

М. Борд. Б., кар. 10, 6 Х10. ГРМ.

1907

Балет Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды». Б., акв. Пб., Мариинский театр, 1907. Пост.

А. Бенуа, балетмейстер М. Фокин. ГРМ, ГТГ, ЦТМ, ЛТМ, Ленинградская театральная библиотека им. А. В. Луначарского.

Эскиз занавеса для «Старинного театра» в Петербурге. Б., гуашь. 31,5Х24,1. ГРМ.

Эскизы костюмов к пьесе Н. Евреинова «Ярмарка на индикт св. Дениса». Б., гуашь. Пб., «Старинный театр», 1907 (декорации к спектаклю Е. Е. Лансере). ГРМ.

Эскиз декорации 4-й картины оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Б., акв. Париж, Гранд Опера, 1908 (остальные декорации — А. Я. Головин, костюмы — И. Я. Билибин). ЛТМ.

Обложка, иллюстрации и заставки к трагедии Д. С. Мережковского «Павел I». Б., тушь. ГРМ. Не издано.

Фронтиспис к книге «Театр. Книга о новом театре». Б., тушь, 27,8 Х 17,6. ГРМ.

«Смерть». Серия рисунков. Б., тушь, акв. 30 Х 23. ГРМ, ГТГ, Квартира-музей И. И. Бродского.

***Иллюстрации к книге Н. Кутепова «Императорская охота на Руси. Конец XVIII и XIX век»*: «Прогулка Павла I со свитою по Зверинцу в Гатчине», «Прогулка Николая Павловича с Александрой Федоровной в Гатчине»**. Б., акв., гуашь. 67,5 Х 51,5; 41,8 Х Х 60,7. ГРМ. Воспроизведено в IV томе книги Н. Кутепова. Спб., 1911, стр. 16 и 48.

Парад при Павле I. Б., гуашь. 59,6 Х 82,5. ГРМ.

Представление султанше. Б., акв.

Арлекинада., К., темпера. 99,5 Х 70. ГРМ. Версаль. Б., гуашь. 50 Х 55,5. Рязанский областной художественный музей.

Фонтан Персея. Б., акв. 31,3 Х 24,3. ГЭ.

Улица в Сеговии. Б., акв., кар. 21Х 31. Ленинград, собрание Д. П. Добычина.

Толедо. Вид на мост. Б., акв., сангина. 31Х24,3. ГРМ.

Замок. Б., акв., гуашь. 23,3 Х 31. Квартира-музей И. И. Бродского.

Старый Париж. Б., акв., цв. кар. 32 Х 24. Тбилиси, Государственный музей искусств Грузии.

М. В. Добужинский. Б., кар. 16, 6 Х 9,3. ГРМ. Н. Н. Черепнин. Б., кар. 16, 5Х9,3. ГРМ.

В. В. Безикирский. Б., кар. 18 Х 10. ГРМ.

А. К. Бенуа. Б., кар. 9, 2 Х 16,6. ГРМ.

Ю. Д. Беляев. Б., кар., сангина. 16,6 Х 9,7. ГРМ.

С. П. Яремич. Б., кар. 9, 1 Х 16,5. ГРМ.

А. Ф. Нурок. Б., кар. 17, 8Х9,9. ГРМ.

С. Д. Протопопов. Б., кар. 19, 8 Х 12,3. ГРМ. М. А. Кузьмин.

Б., сангина. 16,5 X 9,2. ГРМ. Е. **В. Аничков у В. Э- Мейерхольда**. Б., кар. 35, 5X22. ГРМ.

Скрипач Казадезюс. Б., кар. 17, 8X9,8. ГРМ.

С. П. Дягилев. Б., сангина. 16,6X9,2. ГРМ. И. Э- Грабарь. Б., кар. 9, 8 X 16,6. ГРМ.

1908

Балет на музыку сонатины М. Клементи «Обманутый покупатель». Либретто А. Бенуа. Пост. М. Фокина. Пб., Клуб Русского купеческого общества.

Трагедия Ф. Грильпарцера «Праматерь». Б., акв. Пб., театр В. Ф. Комиссаржевской, 1908. Пост. Ф. Комиссаржевского и А. Бенуа. ГРМ, ЦТМ, ЛТМ.

Кормление птиц Александром I на птичьем дворе в Царском Селе. Б., акв., гуашь. 37,3 X 49,2. Иллюстрация к книге Н. Кутепова «Императорская охота на Руси. Конец XVIII и XIX век». Воспроизведено в IV томе книги, Спб., 1911, стр. 64.

Поцелуй. Б., гуашь. 53,3 X 54,8. ГТГ.

Похищение Прозерпины. Б., гуашь.

Аполлон и Дафна. Б., акв., кар. 22, 4 X X 27,8. ГРМ.

Лугано. Б., акв., гуашь. 29 X 43. ГРМ.

Соренго. В парке. Б., тушь, белила. 19X26. Ленинград, собрание Б. Н. Окунева.

В парке. Б., акв. 27,5 X 37. Ленинград, собрание В. С. Гиля.

Соренго. Вид на горы. Б., акв. 27 X 40. ГРМ.

Горный пейзаж. Б., акв. 21,8 X 32,8. ГРМ. Пейзаж. Б., акв. 26,6 X 38,8. ГРМ.

Горы Соренго близ Лугано. К., акв., гуашь. 30 X 41. Тбилиси, Государственный музей искусств Грузии.

Горы с Монте Сальваторе. Б., акв., кар. 21, 3X31,3. ГРМ.

Эскизы бюста Петра I и скульптурного убранства фасада Петербургского городского училища имени Петра Великого. Б., акв. (Выполнено в материале скульптором В. В. Кузнецовым.)

Эскиз панно для фронтона Архитектурнопромышленной выставки в Петербурге. Б., акв. (Выполнено С. П. Яремичем.)

Л. С. Бакст. Б., кар. 33, 5 X 25. ГРМ.

В. Ф. Нувель, А. И. Зилоти, Л. В. Собинов. Б., кар. 32X24. ГРМ.

Л. В. Собинов. Б., кар. 31, 5 X 24. ГРМ.

Н. Н. Врангель. Б., кар. 93 X 16,5. ГРМ.

С. П. Яремич. Б., кар. 27, 4X21,5. ГРМ.

Н. Н. Черепнин. Б., кар., мел. 34,1 X 37. ГРМ.

Автопортрет. Б., кар. 8, 2 X 13. ГРМ.

К. А. Сомов. Б., кар. 16, 6 X 9,1. ГРМ.

1909

Балет Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды». Б., акв. Париж, театр Шатле, 1909. Пост. А. Бенуа, балетмейстер М. Фокин. ГРМ, ЦТМ.

Балет на музыку Ф. Шопена «Сильфиды» («Шопениана»). Б., акв. Париж, театр Шатле, балетмейстер М. Фокин. ГРМ, ЦТМ.

Эскизы декораций к балетному дивертисменту «Пир» (совместно с К. Коровиным, Н. Рерихом, Л. Бакстом и И. Билибиным). Париж, театр Шатле, 1909.

Фронтиспис и иллюстрации (8) ***к «Рассказам о маркизе д'Америкере» Анри де Ренье***. Б., тушь, белила. Воспроизведено в журнале «Аполлон», 1910, № 6 (литературное приложение).

Царскосельский сад при Елизавете Петровне. Заставка к книге А. Бенуа «Царское Село». Б., гуашь, акв. 17,3X29. ГРМ.

Помещик в деревне. Б., гуашь. 67,5 X 89. Ереван, Картинная галерея Армении.

Помещик в деревне. Эскиз к картине. Б., уголь. 47,9 X 71. ГРМ.

В лагере екатерининских солдат. Б., гуашь. 71 X 88.

В немецкой слободе. Б., гуашь. 71 X 88.

Выход императрицы Екатерины II в Царскосельском дворце. Б., гуашь. 71X 88. Ереван, Картинная галерея Армении.

Наша дача в Ораниенбауме. Б., акв. 28,5 X X 23,7. ГРМ.

Дети художника. Б., кар. 31 X 24. ГРМ.

С. П. Яремич. Б., сангина. 31,5 X 24. ГРМ.

Проект постройки Дворцового моста в Петербурге (совместно с архитектором М. Ляле-вичем и инженером М. Пшеницким). Б., тушь, акв. Воспроизведено в журнале «Аполлон», 1910, № 7, стр. 32–33.

А. А. Венцель. Б., кар. 18, 1 X 12,5. ГРМ.

И. Ф. Анненский. Б., кар. 18, 1 X 12,5. ГРМ.

П. К. Корбут. Д. Э. Дандре. Б., кар. 14, 8 X X 8,5. ГРМ.

В. В. Врангель. Б., кар. 12, 5 X 18,1. ГРМ.

В. Д. Набоков. Б., кар. 18, 1 X 12,5. ГРМ.

В. Н. Аргутинский-Долгоруков. Б., кар. 15, 5X18,1. ГРМ.

С. А. Кусевицкий. Б., кар. 18, 1 X 12,5. ГРМ.

1910

Балет А. Адана «Жизель». Б., акв. Париж, театр Шатле. Балетмейстер М. Фокин. ГРМ, ГЭ, Куйбышевский художественный музей.

Фронтиспис, шмуцтитулы (7), ***иллюстрации*** (7), ***заставки*** (6) ***и концовки*** (7) ***к «Пиковой даме» А. С. Пушкина***. Б., акв. 24 Х 24. Одесская картинная галерея, Всесоюзный музей А. С. Пушкина. Воспроизведено в книге: «Пиковая дама». Пб., товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1911; второе издание — 1917.

Суворовский лагерь. Б., гуашь. 71 Х 88.

Суворовский лагерь. Эскиз. Б., акв., кар. 13, 9 Х 19,6. ГРМ.

Петербургская улица при Петре I. Б., гуашь. 71 Х 88. Москва, частное собрание.

Петр I на прогулке в Летнем саду. Х., гуашь. 68,3Х101,2. ГРМ.

Версаль. К., гуашь, акв. 48 Х 05,5. Квартира-музей И. И. Бродского.

Петергоф. Б., акв. 32,4 Х 46. ГЭ.

Большой грот в Нижнем парке Петергофа. Б., акв. 31,5Х47. ГЭ.

Зима в Финляндии. Б., акв. 51Х 70. Тульский художественный музей.

Церковь Санта-Мария ди Торелло. Б., акв. 21 Х 27,5. ГЭ.

Восход луны в Джентилино. Б., акв.

Селение в горах. Б., тушь. 30 Х 42. ГРМ.

Внутренность церкви в Джентилино. Б., акв., гуашь, кар. 25 Х 32. ГРМ.

Венецианский сад. Б., гуашь. 47 Х 63. ГРМ.

О. Н. Мейерхольд. Б., кар. 16, 1 Х 9,9. ГРМ.

Н. М. Безобразов. Б., кар. 14, 7 Х 9. ГРМ.

Н. С. Неслуховская. Б., кар. 14, 7 Х 9. ГРМ.

И. С. Остроухов. Б., кар. 16, 2 Х 9,2. ГРМ.

К. Н. Соколов и В. А. Азов. Б., кар. 16, 1 Х Х 9,8. ГРМ.

С. В. Лебедев. Б., кар. 14, 8 Х 9. ГРМ.

1911

Балет И. Ф. Стравинского «Петрушка». Б., акв. Париж, театр Шатле. Пост. А. Бенуа, балетмейстер М. Фокин. ГРМ, ЛТМ, собрание Я. К. Кунина в Ленинграде.

Сиенна. Б., акв. 31 Х 23. Смоленский областной краеведческий музей.

Крыши Пизы. Б., тушь, цв. кар. 29, 6Х49,4. Ленинград,

собрание И. И. Палеева.

Озеро среди гор. Лугано. Б., акв. 12,4 Х 20,3. ГРМ.

Пейзаж возле Болоньи. Б., гуашь, акв. 23 Х Х 29,7. ГЭ.

Церковь Санта-Мария ди Торелло. Интерьер. Б., акв. 22,2 Х 31,8. ГЭ.

Горный пейзаж (Монте Женерозо). Б., акв. 30 Х46. ГРМ.

Озеро среди гор. Б., акв. 21,5Х28,8. ГРМ.

Церковь в горах. Б., акв. 27,3 Х 35,3. ГРМ.

Лугано. Вид на капеллу Беро. Б., акв. 31,7 Х Х 27. ГРМ.

Горный пейзаж. Б., акв. 25 Х 37,4. ГРМ.

Вилла Мондрагоне. Фраскати. Б., гуашь.

Монтаньола. Горный пейзаж. Б., акв. 32 Х Х 37. ГРМ.

Монтаньола. Улица. Б., кар. 29, 4 Х 43,7. ГРМ.

Монтаньола. Б., акв. 21,3 Х 31. ГЭ.

Монтаньола. Б., акв., синий кар. 31, 3 Х 48,2. Ленинград, собрание Л. Г. Лойцянского.

Дом Фогаццаро в Ории, Б., акв.

М. В. Добужинский. Б., кар. 17, 7Х21,5. ГЭ.

А. А. Смирнов. Б., кар. 20Х25,2. ГЭ.

А. К. Бенуа. Б., кар. 17, 5Х21,7. ГРМ.

Б. И. Анисфельд. Б., кар. 16, 9Х9,9. ГРМ.

Н. А. и Е. А. Бенуа. Б., кар. 17, 4 Х 21,7. ГРМ.

В. Н. Аргутинский-Долгоруков. Б., кар. 17, 5 Х Х 21,7. ГРМ.

Обучение М. Фокина античным движениям к балету «Нарцисс». Б., кар. 44, 5 Х 35,6. ГРМ.

М. В. Добужинский в Агре. Б., кар. 17, 5 Х Х 21,7. ГРМ.

М. В. Добужинский за столом. Б., кар. 21, 7 Х Х 17,5. ГРМ.

1912

Балет К. Дебюсси «Празднества». Б. на к., гуашь; б., акв. Пост. А. Бенуа. Не осуществлено. ГТГ (эскиз декорации «Венецианский праздник XVI века»), ГЗ, ГРМ.

Комедия Ж.-Б. Мольера «Тартюф». Б., акв. Московский художественный театр. Не осуществлено. ЦТМ, Музей МХАТ СССР им. А. М. Горького, ГЭ.

Комедия-балет Ж.-Б. Мольера «Мнимый больной». Б., акв.; б., кар. МХТ, ***«Мольеров-ский спектакль»***, 1913. Пост. К. С. Станиславского, Б. И. Немировича-Данченко и А. Н. Бенуа. Музей МХАТ СССР им. А. М. Горького, ГРМ, ГЗ.

Царская охота. Б., акв. 27,3 Х 40,7. Ленинград, собрание Е. С. Михайлова.

Наш сад в Монтаньоле. Б., гуашь. 32,3 Х Х 38,6. ГЗ.

Вид улицы с собором. Б., акв. 25 Х 17. Новгородский историко-архитектурный заповедник.

Монтаньола. Вечер. Б., акв. 17 Х 21,5. ГЭ.

Пейзаж у Монтаньолы. Б., акв. 21,5 Х 35,7. ГЭ.

Монтаньола. Пейзаж. Б., акв. 22,2 Х 29,5.ГЭ.

Монтаньола. Пейзаж. Б., акв. 23,5 Х 31. ГЭ.

Монтаньола. Пейзаж. Б., акв. 21,5 Х 37,7. ГЭ.

Дом в Монтаньоле. Б., акв. 35,7 Х 22. ГЭ.

Мастерская художника в Монтаньоле. Б., акв., белила. 27 Х 37,5. Ленинград, собрание Л. Г. Лойцянского.

Дворик. Монтаньола. Б., акв., кар. 27, 6 Х Х 39,6. ГРМ.

Озеро. Б., акв. 28,7 Х 43,7. ГРМ.

Горный пейзаж. Б., тушь, цв. кар. 29, 7 Х Х 39,8. ГРМ.

Монте Женероза. Лозанна. Б., акв. 35,5 Х Х 51. Тбилиси, Государственный музей искусств Грузии.

Карона близ Лугано. Б., акв.

Феррарский замок. Б., акв.

Луганское озеро. Б., акв. 48 Х 36,5. Ленинград, частное собрание.

Вечер над озером. Б., пастель.

Розовый дом в Кресоньо. Б., акв. 28,3 Х Х 41. ГЭ.

Венеция. Дворец дожей. Б., акв. 22,5 Х Х 31,3. Рига, Музей латышского и русского искусства.

Канал в Венеции. Б., кар., акв., гуашь. 41 Х 30. Тбилиси, Государственный музей искусств Грузии.

Венеция. Церковь Санта-Мария делла Са-луте. Б., сепия.

Беседка в Виченцо. Б., акв. 22 Х 35,5. ГЭ.

Парк в Виченцо. Б., акв. 22 Х 35,5. ГЭ.

Дорожка в Бельведере. Б., акв. 13,5 Х 13,5. ГЭ.

Церковь Сан Пьетро в Памбио. Б., акв., кар. 29Х34. ГРМ.

Восточный мотив. Б., акв. 20,2 Х 28. Москва, собрание А. А. Сидорова.

К. С. Станиславский в роли Крутицкого. Б., кар. 17, 1 Х Ю,3. ГРМ.

Е. И. Нарбут. Б., кар. 17 Х Ю,3. ГРМ.

А. К. Бенуа. Б., кар. 10, 8Х9,7. ГРМ.

З. И. Гржебин. Б., кар. 18 Х 20,5. ГРМ.

Г. Н. Тимофеев. Б., кар. 17 Х Ю,3. ГРМ. Неманов. Б., кар. 17, 1 Х Ю,3. ГРМ.

1913

Комедия Ж.-Б. Мольера «Брак поневоле». Б., акв. МХТ,

«Мольеровский спектакль», 1913. Пост. К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко и А. Н. Бенуа. Музей МХАТ СССР нм. А. М. Горького.

Комедия К. Гольдони «Хозяйка гостиницы». Б., акв.; б., кар. МХТ, 1913, пост. К. С. Станиславского и А. Н. Бенуа. ГТГ, ГРМ, Музей МХАТ СССР им. А. М. Горького.

Лугано. Озеро в горах. Б., акв. 41,7 Х 30,4. ГРМ.

Лугано. Б., акв., пастель. 32 Х 44. Ленинград, собрание Я. К. Кунина.

Пейзаж. Б., акв. 21 Х 34,7. ГЭ-Вид на залив. Б., акв. 25 Х 19. ГРМ.

Озеро у гор. Б., кар., сепия. 35 Х 49. ГРМ. Анцио. Набережная. Б., акв. 25,7 Х 42,3. ГРМ. **Симплонский перевал**. Б., гуашь. 31,2 Х 47. Киев, частное собрание.

Пейзаж. Б., акв. 31,6Х46,9. ГРМ.

Н. В. Ремизов на заседании «Сатирикона». Б., кар. 20Х12,5. ГРМ.

Автопортрет. Б., акв., кар. белила. 21 Х 24. ГРМ.

Н. К. Рерих. Б., кар. 20Х12,5. ГРМ.

В. Н. Аргутинский-Долгоруков. Б., кар. 20 Х Х 29.

А. П. Остроумова-Лебедева, жена и сын художника. Б., цв. кар. 32 Х 44,8. ГРМ.

В. П. Нарбут, М. А. Яремич, Е. А. Бенуа. Б., цв. кар. 22Х27. ГРМ.

М. О. Штейнберг и М. М. Фокин. Б., кар. 17, 2ХЮ. ГРМ.

С. П. Дягилев. Б., кар. 17 Х Ю,4. ГРМ.

М. П. Лилина. Б., кар. 17 Х 10,3. ГРМ.

1914

Опера И. Ф. Стравинского «Соловей». Б. на х., темпера; б., акв. Париж, Гранд Опера; Лондон, Дрюри-лейн. Пост. А. Н. Бенуа и А. А. Санина. ГРМ.

Трагедия А. С. Пушкина «Пир во время чумы». Б., акв.; б., пастель. МХТ, ***«Пушкинский спектакль»***, пост. К. С. Станиславского и А. Н. Бенуа. ГРМ, ГТГ, Одесская картинная галерея, Квартира-музей И. И. Бродского.

Трагедия А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери». Б., акв. МХТ, ***«Пушкинский спектакль»***, пост. К. С. Станиславского и А. Н. Бенуа. Всесоюзный музей А. С. Пушкина в Ленинграде, Музей МХАТ СССР им. А. М. Горького.

Трагедия А. С. Пушкина «Каменный гость». Б., акв., гуашь, пастель. МХТ, «Пушкинский спектакль», пост. В. И. Немировича-

Данченко и А. Н. Бенуа. ГРМ, ЦТМ, Всесоюзный музей А. С. Пушкина в Ленинграде, Одесская картинная галерея.

Залив. Б., акв. 24 Х 32. ГРМ.

Фалезы. Б., акв. 33 Х 45,5. ГЭ.

Сен Жан де Люц. Б., акв. 31,4 Х 47,6. ГРМ.

Сен Жан де Люц. Маяк. Б., цв. кар. 31, 4 Х Х 47. ГРМ.

Сен Жан де Люц. Ферма. Б., акв., гуашь. 31Х44. ГРМ.

Залив в серый день. Б., акв. 24 Х 32. ГРМ.

Форт. Б., акв. 29 Х 44. ГРМ.

Вечер на фалезах. Б., акв.

Пейзаж с колокольней. Б., акв., белила, тушь. 29Х44. ГТГ.

Площадка с часовней. Б., акв. 19 Х 31. Куйбышевский художественный музей.

На берегу океана. Б., акв.

Версаль. Б., тушь. 32,5Х49,5. Ленинград, собрание Б. Н. Окунева.

Версаль. Бассейн Нептуна. Б., акв. 20,2 Х Х 27,5. Москва, собрание А. А. Сидорова.

Ваза. Проект для петербургского фарфорового завода. Б., пастель. 61 Х 46,5. ГРМ.

На прогулке (М. Равель, А. К. Бенуа, Н. И. Павловская, Е. А. и Н. А. Бенуа). Б., кар. 32, 5 Х50. ГРМ.

Н. А. Бенуа. Б., кар. 26, 5 Х 17,2. ГРМ.

С. П. Дягилев подписывает контракт. Б., кар. 17, 2Х10. ГРМ.

С. М. Городецкий. Б., кар.

И. С. Остроухов. Б., кар.

1914–1917

Эскизы панно для Казанского вокзала в Москве. Проект стенной росписи зала ресторана. Б., акв. 23 Х 31. 1914. Ленинград, собрание В. С. Гиля.

Азия (эскиз панно для ресторана). Б., гуашь. 57,6Х45. 1916. ГТГ.

Азия. Б., кар. 35, 6Х17,8. 1916. ГТГ.

Азия. Б. на х., темпера. 108,5 Х 100. 1916. ГРМ.

Азия. Х., м. 121Х100. 1916. ГРМ.

Европа (эскиз панно для зала ресторана). Х., м. 66,1 Х 51,5. 1916. ГТГ.

Европа. Х., м. 156Х141. 1916. ГРМ.

Время пробуждает торговлю и труд (эскиз панно для кабинета директора Московско-Казанской железной дороги). Б., акв., белила, пастель. 36 Х 30. 1916. Ленинград, собрание В. С.

Гиля. Х., м. 62Х71 и 100Х120. 1916. ГРМ.

Труд и наука. Аллегория. Х., м. 66,5 Х Ю7. 1916. ГТГ.

Прощание воина с семьей. Х., м. 67 Х Ю7. 1916. ГТГ.

Долина Тарахташа. Судак. Б., акв. 22,7 Х Х 46. ГТГ.

Окрестности Судака. Б., акв. 31Х 44. ГЭ.

Судакская крепость. Б., акв. 15 Х 30. ГЭ.

Дача в Капселе. Б., акв. 22 Х 30. ГЭ.

Терраса дачи Байдаке в Судаке. Раннее утро. К., пастель. 34Х48,5. ГРМ.

Терраса дачи Байдаке в Судаке. Б., акв. 25,1 Х40,7. ГРМ.

Терраса дачи Байдаке в Судаке. Б., акв. 20 Х 20,5. Ленинград, собрание М. Г. Эткинда.

Новый свет (Крым). Бухта среди гор. Б., акв. 32,7Х42,5. ГРМ.

Вид на равнину и горы. Б., тушь, сангина. 26,4Х45,7. ГРМ.

Лиманы. Б., акв. 32 Х 26,5. Художественный музей Северо-Осетинской АССР.

Холмистый пейзаж. Б., акв. 20 Х 26. ГРМ.

Двор дачи (Судак). Б., акв. 20,3Х26,4. ГРМ.

А. К. Бенуа на стене Генуэзской крепости. Б., акв. 19,5 Х 28. Ленинград, собрание Д. П. Добычина.

Д. И. Митрохин. Е. И. Нарбут. Б., кар. 17 Х Х 11. ГРМ.

Автопортрет. Б., цв. кар. 27 Х 20,5. ГРМ.

С. П. Яремич. Б., кар. 26, 3 Х 19,5. ГРМ.

Н. А. Бенуа. Б., акв., кар. 32, 3 Х 42,2. ГЭ.

А. К. Бенуа. Б., сангина, синий кар. 32, 2 Х Х 42,5. ГЭ.

А. П. Остроумова-Лебедева. Б., кар. ГРМ.

1916–1922

Обложка, иллюстрации, заставки и концовки (35) ***к «Медному всаднику» А. С. Пушкина***. Б., тушь, белила. ГРМ, Всесоюзный музей А. С. Пушкина, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, собрания Г. А. Кука и В. С. Гиля в Ленинграде, И. С. Зильберштейна в Москве. Воспроизведено в кн.: **«А. С. Пушкин. Медный всадник»**. Спб., Комитет популяризации художественных изданий, 1923. В 1964 году переиздано издательством «Художественная литература».

1916

Балет на музыку Ф. Шопена «Сильфиды» («Шопениана»).

Б., акв. Мадрид, Королевский театр.

Балет И. Ф. Стравинского «Петрушка». Б., акв. Мадрид, Королевский театр.

Капсель. Б., темпера. 65,5 X 97. Ярославо-Ростовский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.

Капсель. Берег. Б., акв. 15 X 22,3. ГЭ.

Горный пейзаж. Крым. Б., акв. 32X49,5. Пермская художественная галерея.

Горный пейзаж. Б., акв. 32,5X47,3. ГРМ.

Горный пейзаж. Б., акв., кар. 33, 2 X 47. Ленинград, собрание И. И. Палеева.

Горный пейзаж. Б., акв. 50,8 X 65. ГРМ.

Горный пейзаж. Б., акв. 31,2X42,7. ГРМ.

Горный пейзаж. Б., акв. 16,3 X 22,6. ГРМ.

Горный пейзаж. Б., акв. 33,2X50,8. ГРМ.

Горы. Б., акв. 49 X 65. ГРМ.

Горный пейзаж. Б., акв. 32,6 X 51. ГРМ.

Горный пейзаж. Б., акв. 45,9X49. ГРМ.

Горный пейзаж. Б., тушь, акв. 43,6 X 31,7. ГРМ.

Горы. Б., акв. 25 X 40. ГРМ.

Долина. Б., акв., кар. 27 X 42,5. ГРМ.

Равнина у гор. Б., акв. 21 X 32. ГРМ.

Дорога в долине. Б., акв. 24 X 32. ГРМ.

Пейзаж. Б., акв. 13X29,7. ГРМ.

Берег залива. Б., акв. 24 X 32. ГРМ.

Судак. Б., акв. 25 X 50,3. ГРМ.

Берег. Б., акв. 31 X 42. ГРМ.

Пейзаж. Б., акв. 18,5 X 25. ГРМ.

Пейзаж. Горы. Б., акв. 21,6 X 35,6. ГРМ.

Долина среди гор. Б., акв. 34X47. ГРМ.

Дом в горах. Б., акв. 42 X 62. ГРМ.

У подножья горы. Б., акв. 23,7 X 31,7. ГРМ.

Капсель. Залив. Б., акв. 32 X 42,6. ГРМ.

Капсель. Б., акв., гуашь. 33 X 49. Ленинград, собрание Я. К. Кунина.

Берег. Б., акв. 29 X 43. ГРМ.

Капсель. Б., акв. 26 X 47. ГРМ.

Капсель. Б., акв., кар. 20X26,3. Ленинград, собрание В. В. Ашика.

Морской берег. Б., акв. 20 X 26. ГРМ.

Дорога. Б., акв. 21,2 X 32,8. ГРМ.

Дочь художника. Б., сангина, кар. 33 X 25. ГРМ.

Леля и Маруся. Б., акв. 23 X 22,7. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

А. К. Бенуа за чтением «Летописи». Б., кар. 14 Х 21. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Голова женщины. Б., кар., пастель. 51Х Х 32,5. ГРМ.

Мужской портрет (Н. Ф. Котенко). Б., акв., тушь. 50 Х 33. ГРМ.

Н. Ф. Котенко. Б., сангина. 36 Х 27. ГРМ.

П. И. Нерадовский. Б., кар. 16, 9Х11. ГРМ.

Натурщица. Б., сангина. 35 Х 26. Пермская художественная галерея.

Натурщица. Б., кар., сангина. 38,5 Х 26. Квартира-музей И. И. Бродского.

Натурщица с цветком. Б., сангина. 20 Х Х 43,5. Ленинград, собрание Б. Н. Окунева.

Натурщица. Б., уголь, сангина, мел. 42,5 Х Х 25. Москва, собрание А. А. Сидорова.

1917

Балет И. Ф. Стравинского «Петрушка» (закончено в 1920 году). Б., акв. Пг., Мариинский театр, 1920. Пост. Л. С. Леонтьева. ГРМ, ЛТМ, Куйбышевский художественный музей, ЦТМ. Возобновлено в 1962 году в Ленинградском Малом театре оперы и балета.

Иллюстрации к сказке «Мальчик с пальчик». Б., тушь, акв. 33 Х 44,6 и 18 Х 25,3. ГРМ, собрания Я. К. Кунина и И. М. Эзраха в Ленинграде.

Елка. Б., акв. Рисунок для фронтисписа книги **«Елка. Книжка для маленьких детей»**.

Пг., **«Парус»**, 1917 (Детские книги под ред. А. Бенуа и М. Горького).

Книжный знак издательства «Радуга». Б., тушь. 33Х26. ГРМ.

Арлекинада. Б. на к., гуашь. 69,5 Х 60. Ленинград, собрание Д. П. Добычина.

Петергофские фонтаны. К., гуашь. 93 Х Х 104,5. Квартира-музей И. И. Бродского. **Деревня Пузырёво**. Б., акв. 24 Х 32. ГЭ.

Зинкино. Б., акв. 27,2Х42. ГЭ.

Деревня Кочино. Б., акв.

Пузырево. Дом в лесу. Б., акв. 31,7 Х 25,1. ГРМ.

Пейзаж в Новгородской губернии. Б., акв. 23 Х 32. Ленинград, частное собрание. **Осенний пейзаж**. Б., акв. 27,2 Х 42,7. ГЭ.

Аллея в поле. Зинкино. Б., сангина. 32 Х Х 45. ГРМ.

Кухня в Пузырёве. Б., акв. 31Х 44. ГРМ. Мой рабочий

кабинет. Б., акв.

Семья художника в деревне. Б., акв.

Мотя Шеповалова. Б., уголь, сангина, мел. 25 Х 33. Алма-Ата, Казахская художественная галерея им. Т. Г. Шевченко.

Петр I на берегу Финского залива. Б., гуашь.

Фонтан Нептуна в Петергофе. Б., акв.

С. С. Прокофьев за роялем. Б., кар. 19, 6 Х Х 11,8. ГРМ.

1918

Эскиз обложки книги «Царскосельские дворцы-музеи. Часть I. Александровский дворец». Б., акв., цв. кар. 32Х28. ГРМ.

Петергоф. Большой канал. Б., кар., тушь. 30,5 Х 42. Ленинград, собрание Б. Н. Окунева.

Петергоф. Б., акв. 32 Х 46. Ленинград, собрание Я. К. Кунина.

Петергоф. Б., гуашь. 31,2Х47. Киев, частное собрание.

Осенний пейзаж. Б., акв. 24 Х 31. Смоленский областной краеведческий музей.

Крестьянский дворик. Бобыльск. Б., акв. 23,9Х31,2. ГТГ.

Мастерская художника. Б., тушь. 22Х29. ГРМ.

Версаль. Б., акв. 22 Х 28. Ленинград, собрание Я. К. Кунина.

А. А. Миллер. Б., тушь. 35Х22. ГРМ.

1918–1922

Петергоф. Серия литографий. ГЭ.

Мальчик на тритоне. 1918.
Фонтан «Нептун». 1918.
Английский парк. 1918.
У Большого дворца. 1918.
Вид на канал. 1918.
У Монплезира. 1918.
Большой каскад. 1922.
Большой грот. 1918.
Монплезир. 1918–1922.
Павильоны-трельяжи у фонтана «Ева». 1918.
Итальянский фонтан. 1918.
Аллея. 1918.
Золотая гора. 1918.
Монплезир. 1918.
У Римских фонтанов.

Римский фонтан. 1922.
Марли. 1922.
Вольер. 1918.
Аллея. 1918.
Марли. 1922.
Пруд. 1918.
Эрмитаж. 1922.
Ворота и церковь. 1918.

1918–1926

Девушка с кувшином. Статуя в Царском Селе. Б., пастель. 35,5 X 48,5. ГРМ.

Песнь Аполлона дриадам и фавнам. К., темпера. 70,5X103. ГРМ.

Пейзаж с розовым домом. Б., пастель. 48,8X31,5. ГРМ.

Фантазия в духе Чурляниса. К., темпера. 45,9 X 50. ГРМ.

Ночной Париж. Б., пастель. 63 X 44. Ереван, Картинная галерея Армении.

Версаль. Осень. Б., акв., гуашь. 55 X 67. Ленинград, собрание Я. К. Кунина.

Версаль. Ноябрьский вечер. Б., акв. 23,5 X X 48. Ленинград, собрание Я. К. Кунина. «Новая Голландия». Б., акв.

Никольский военно-морской собор. Б., акв.

Руины Литовского замка. Б., акв.

Крюков канал. Б., акв.

Зал в Петергофском дворце. Б., акв.

Монплезир. Б., акв.

Церковь Большого дворца в Петергофе. Б., акв.

Английский парк. Петергоф. Б., акв.

Петергофские фонтаны. Б., акв.

Вольер. Петергоф. Б., акв.

Фонтан Евы. Б., акв.

Храм Аполлона в Павловске. Б., акв.

Храм Дружбы в Павловске. Б., акв.

Дача в Павловске. Б., акв.

Комната императрицы Марии Александровны в Гатчинском дворце. Б., акв. **Гатчинский парк**. Б., акв.

Спальня Марии Александровны в Гатчинском дворце. Б., акв.

Тронный зал Павла I. Б., акв.

1919

Балет Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды». Возобновление А. Бенуа. Пг., Мариинский театр.

Балет «Привал комедиантов» («Лубок XVIII века»). Б., акв. 50Х25. Псковский историко-художественный музей.

Обложка и иллюстрации (9) ***к «Капитанской дочке» А. С. Пушкина***. Б., кар., тушь, белила. Ереван, Картинная галерея Армении. Воспроизведено в кн.: **«А. С. Пушкин. Капитанская дочка»**. Пг., Государственное издательство, 1920 («Народная библиотека»).

Книжный знак Р. Г. Дрампова. Б., тушь. 34,5Х25,5. ГРМ.

Охота на кабана. Б., акв. 68,5 Х 79,2. ГРМ.

Свидание (Обманутый муж). Б., гуашь, акв. 27,2 Х 24,5. Киев, частное собрание.

Статуи у Гатчинского дворца. Закат. Б., акв. 25 Х 33. Ленинград, собрание В. К. Макарова.

Терраса у Белого озера. Гатчина. Б., акв. 26 Х 47. Ленинград, собрание В. К. Макарова.

В саду виллы Боргезе. Б., акв., гуашь. 51,7Х69. ГРМ.

Иллюминация в парке. Б., пастель. 31,5 Х Х 22. ГРМ.

П. И. Нерадовский и С. П. Яремич. Б., кар. 23Х31. ГРМ.

С. Р. Эрнст. Б., кар. 8 Х 13,3. ГРМ.

С. Р. Эрнст. Б., сангина. 21,7 Х 17,4. ГРМ.

1920

Балет И. Ф. Стравинского «Петрушка». Б., акв., гуашь. Москва, Большой театр, 1920. Пост. В. А. Рябцева. Музей Большого театра СССР, ЦТМ. Возобновлено в 1964 году.

Трагедия Д. С. Мережковского «Царевич Алексей». Б., акв. Пг., Большой драматический театр, 1920. Пост. А. Лаврентьева и

А. Бенуа. ЦТМ, ЛТМ, Музей БДТ им. А. М. Горького, Картинная галерея Армении.

Трагедия В. Шекспира «Венецианский купец». Б., акв. Пг., Большой драматический театр, 1920. ЦТМ, ГРМ, собрания Я. К. Кунина и Д. П. Добычина в Ленинграде.

Комедия К. Гольдони «Слуга двух господ». Б., акв. Пг., Большой драматический театр, 1921. Пост. А. Бенуа. Собрание Д. П. Добычина в Ленинграде, ГЭ.

Обложка и рисунки к альбому **«Александр Бенуа. Версаль»**, П6., «Аквилон», 1922.

Книжный знак Я. К. Кунина. Б., тушь. 31Х 24. Ленинград, собрание Я. К. Кунина.

Павильон Венеры в Гатчине. Интерьер. Б., акв. 28Х23,5. ГЭ.

О. Ф. Вальдгауэр и П. Н. Шеффер. Б., цв. кар. 25, 5Х33. ГРМ.

О. Ф. Вальдгауэр в Гатчине. Б., кар. 34 Х Х 25,5. ГРМ.

С. Н. Тройницкий. Б., кар. 25, 5 Х 16. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

1921

Опера П. И. Чайковского «Пиковая дама». Б., акв. Пг., Театр оперы и балета. Пост. А. Бенуа. Возобновлено Н. К. Печковским в 1939 году. ГРМ, Центральный музей А. С. Пушкина в Москве, Ленинградская театральная библиотека им. А. В. Луначарского, Ярославо-Ростовский музей-заповедник.

Комедия Ж.-Б. Мольера «Смехотворные прелестницы». Б., акв. Пг., Большой драматический театр, ***«Мольеровский спектакль»***. Пост. А. Бенуа. ГРМ.

Комедия Ж.-Б. Мольера «Лекарь поневоле». Б., акв. Пг., Большой драматический театр, ***«Мольеровский спектакль»***. Пост. А. Бенуа. ЛТМ.

Обложка и рисунки (3) ***к брошюре «Пиковая дама. Опера П. И. Чайковского»*** (Пг., 1921). Б., тушь. Ленинград, собрания Г. А. Кука и Б. Н. Окунева.

Вид на Мойку. Б., акв., кар. 33Х25. Ленинград, собрание Д. П. Добычина.

Павловск. Аллеи у Большой звезды. К., гуашь. 51,5 Х 66. Ленинград, собрание М. Ф. Глазунова.

Павловск. Храм Дружбы. Б., акв. 34,5 Х Х 25,3. ГЭ.

Павловск. Б., акв. 44 Х 57. Куйбышевский художественный музей.

Пейзаж. Б., акв. 22,8Х29. ГРМ.

С. Р. Эрнст. Б., кар. 25, 5 Х 20. ГРМ.

В. Ф. Левинсон-Лессинг. Б., кар. 25, 5 Х 20. ГРМ.

1922

Эскизы декораций 1, 3, 4 и 5-й картин и эскизы бутафории к трагедии В. Шекспира «Юлий Цезарь» (эскизы декораций 2, 6, 7 и 8-й картин и эскизы костюмов выполнены Н. А. Бенуа). Б., акв. Пг., Большой драматический театр. Пост. К. К. Хохлова. ЦТМ.

Балет «Свадьба Авроры» (совместно с Н. Гончаровой). Париж, антреприза С. Дягилева.

Обложка, титульный лист и иллюстрации (15) ***к рассказу А. Погорельского*** **«Черная курица, или Подземные жители»**. Б.,

тушь. 32.5 Х 24. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, ГРМ. Не напечатано.

Эскиз обложки к рассказу Э-Сетон-Томпсон «Приключения Рольфа». Б., тушь. 33Х24. ГРМ.

Колокольня Никольского военно-морского собора. Б., акв., кар. 34, 5 Х 46. Ленинград, собрание Я. К. Кунина.

Зимний дворец. Б., кар. 23 Х 30. ГРМ.

Петроград. Львиный мостик. Б., черная акварель, кар. 14 Х 22. Ленинград, собрание Д. П. Добычина.

Павловск. Уголок парка с мостом. Б., акв. 23Х31,4. ГРМ.

Версаль. Скульптурная группа «Дети». Б., сепия, тушь. 32,3 Х 49. Ленинград, собрание И. М. Эзраха.

Версаль. У лестницы. Б., тушь, сепия. 35.5 Х 54,5. Ленинград, собрание И. М. Эзраха.

Версаль. У лестницы. Б., акв. 28 Х 47. Ленинград, собрание В. И. Цветкова.

Версаль. Б., акв. 29 Х 39. Ленинград, собрание В. С. Гиля.

Версальский парк. Б., акв. 17Х20,5. ГЭ.

Рабочий кабинет художника. Б., акв. ГЭ. М. И. Максимова. Б., кар. 22, 6 Х 14,3. ГРМ. Д. И. Митрохин, П. Н. Сычев и другие. Б., кар. 24Х31,5. ГРМ.

1923

Комедия П. Мельяка и Л. Галеви «Грелка». Б., акв., гуашь. Пг., Большой драматический театр. Пост. А. Бенуа. ГРМ.

Комедия В. Шекспира «Сон в летнюю ночь». Пг., театр Народного дома. Пост. Н. Н. Арбатова и Турцевича.

Комедия-балет Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве». Б., акв. Пг., Академический театр драмы. Пост. А. Бенуа. ЛТМ, ГРМ, ГЭ, Картинная галерея Армении.

«Дама с камелиями» А. Дюма. Париж, театр Сары Бернар. (Труппа Иды Рубинштейн.) **Улица в Париже**. Б., акв. 31,2Х46,7. ГЭ. Набережная Сены. Б., акв. 24 Х 31. ГРМ. Набережная Мойки. Б., акв., кар. 25, 4 Х Х 34,3. ГРМ.

Тюильри. Б., гуашь, акв. 23Х30. ГРМ.

Тюильри. Б., акв. 58 Х 42,5. Псковский историко-художественный музей.

Пейзаж в Тюильри. Б., гуашь. 32Х24,5. Псковский историко-художественный музей.

С. Иванов. Б., кар. 32 Х 23. ГРМ.

В. Е. Татлин. Б., акв., кар. 21Х 13,5. ГРМ.

П. Н. Филонов. Б., кар. 21 Х 13,5. ГРМ.

В вагоне. Б., кар. 31, 5Х48,3. ГРМ.

М. П. Кристи, А. Е. Эфрос. Б., кар. 12, 9 Х Х 20,2. ГРМ.

А. Е. Эфрос. Б., кар. 20, 2 Х 13. ГРМ.

И. Э- Грабарь. Б., кар. 12, 9 Х 20,2. ГРМ.

О. Ф. Вальдгауэр. Б., кар. 20, 2 Х 13. ГРМ.

1924

Комедия К. Гольдони «Веер». Б., акв. ЦТМ, ЛТМ. Не осуществлено.

Эскиз декорации 3-го акта комедии Э. Пальерона «В царстве скуки». Пг., Академический театр драмы.

Балет А. Адана «Жизель». Париж, Гранд Опера.

Опера «Филемон и Бавкида» Ш. Гуно. Театр в Монте-Карло. (Антреприза С. Дягилева.)

Опера Ш. Гуно по комедии Мольера «Лекарь поневоле». Театр в Монте-Карло. (Антреприза С. Дягилева.)

Большой дворец в Петергофе. Б., акв. 23,8Х31,2. ГЭ.

Гатчинский дворец. Вечер. Б., акв. 24,5 Х 32. ГЭ.

Осень в Гатчине. Б., акв. 34,5 Х 51. ГЭ.

«Павильон Венеры» в Гатчине. Б., акв. 32Х24,3. ГЭ.

Передняя в Гатчинском дворце. Б., акв.

Малый тронный зал в Гатчинском дворце. Б., акв.

Парк. Б., акв. 31,8Х48,8. ГРМ.

Вид у Иорданского подъезда в Гатчине. Б., акв. 32 Х 23. ГРМ.

Парк. Б., гуашь, акв. 32 Х 49. ГРМ. Лестница в парке. Б., тушь, кар., мел. 53Х33. ГРМ.

Гатчина. Приоратский дворец. Б., акв. 22Х30. ГРМ.

Мост над дорогой. Б., акв., кар. 30, 5Х22,7. ГРМ.

Церковь св. Сульпиция в Париже. Б., акв. 43,5Х31,1. ГЭ.

Версальский дворец в зимний вечер. Б., акв. 30,2Х47,5. ГРМ.

Дома в Версале. Б., акв. 31,3 Х 41,7. ГРМ. Версаль. Аллея Леты. Б., акв.

Версаль. Бассейн. Б., акв.

Версаль. Ворота. Б., акв.

А. П. Иванов. Б., кар. 36Х22. ГРМ.

А. К. Шервашидзе. Б., кар. 32 Х 49. ГРМ.

Альберт Бенуа и З- Е. Серебрякова. Б., кар. 30, 7Х23. ГРМ.

Н. Г. Машковцев. Б., кар. 22, 1 Х 17,8. ГРМ.

Календарь на 1924 год. Б., акв. 36,5Х23. ГРМ.

1925

Драматическая инсценировка по роману Ф. М. Достоевского «Идиот». Париж, театр «Водевиль». (Труппа Иды Рубинштейн.)

Фильм Абеля Ганса «Наполеон». Эскизы декораций. Б., акв.

Версаль. В зимний день. Б., акв.

Версаль. Бассейн Нептуна. Б., акв.

Залив. Б., акв. 25 X 31,7. ГРМ.

В Бретани. Б., акв. 24 X 32. Ленинград, частное собрание.

1926

Комедия Бомарше «Женитьба Фигаро». Б., акв., гуашь. Л., Большой драматический театр. Пост. А. Бенуа. ГЭ, ЛТМ, ЦТМ.

Иллюстрации к книге Андре Моруа «Страдания молодого Вертера». Б., акв. *Paris, Editions de la Pleiade*, 1926.

Екатерининский канал. Б., акв. 32,3X47,3. ГРМ.

Улица в Париже. Б., акв., кар. 30, 5 X 25. Ленинград, собрание А. Н. Рамма.

Версаль. Статуя «Нимфа». Б., акв.

Версаль. В парке. Б., акв.

Версаль. Бассейн Аполлона. Б., акв. Версаль. Б., акв. 24,5 X 31,7. ГЭ.

Версаль. Зимний вечер. Б., гуашь. 31,3 X X 47,5. ГТГ.

М. Ф. Ларионов. Б., кар. 31, 8X24. ГРМ.

1927

Драма В. Гюго «Рюи Блаз». Париж, Комеди Франсез.

Мистерия А. Онеггера «Императрица скал». Париж, Гранд Опера. (Труппа Иды Рубинштейн.)

Балет П. И. Чайковского «Спящая красавица». Париж, Казино. (Труппа С. Дягилева.)

Балет А. Бенуа на музыку И.-С. Баха — А. Онеггера «Свадьба Амура и Психеи». Париж, Гранд Опера. (Труппа Иды Рубинштейн.)

Опера Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». Париж, Гранд Опера. Пост. А. Бенуа.

Статуя Генриха IV в Париже. Б., акв. «Новый мост». Париж. Б., акв.

Вечер на Сене. Б., акв.

1927–1932

Наш сад в Баньоле (Кассис).
Сад в Кассисе.
Розовый дом в Кассисе.
Кипарисы. Кассис.
Баньоль.
Арена в Арле.
Церковь святого Трофима в Арле.
Дорога в окрестностях Арля.
Наш сад под проливным дождем.
Наш сад после дождя.
Пляж в Кассисе. Буря.
Утро на пляже.
Кассис. Изумрудное море.
Оливковые деревья в Баньоле.
Сад порта Водуайр.
Пейзаж возле Тулона.
Сад в Ниме.
Сена у Французского института.

1928

Балет И. Ф. Стравинского «Поцелуй феи». Париж, Гранд Опера. (Труппа Иды Рубинштейн.)

Балет А. Core «Давид». Париж, Гранд Опера. (Труппа Иды Рубинштейн.)

Балет А. Бенуа на музыку А. П. Бородина «Ноктюрн». Париж, Гранд Опера. (Труппа Иды Рубинштейн.)

Балет М. Равеля «Болеро». Париж, Гранд Опера. (Труппа Иды Рубинштейн.)

Балет А. Бенуа на музыку Ф. Шуберта и Ф. Листа «Возлюбленная». Париж, Гранд Опера. (Труппа Иды Рубинштейн.)

«Царевна-лебедь». Фрагмент из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Париж, Гранд Опера. (Труппа Иды Рубинштейн.)

Иллюстрации к роману «Грешница» Анри де Ренье. Б., акв. Не издано.

1929

Опера М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Балет Ж. Орика «Очарование Альсины». Париж. Гранд Опера. (Труппа Иды Рубинштейн.)

Наводнение в Петербурге в 1824 году. Б., акв.

Вилла в Кассисе. Б., гуашь. 42,5 X 58. ГРМ.

1930

Опера Н. А. Римского-Корсакова «Садко». Париж, Театр Елисейских полей (спектакль так наз. «Русской оперы и балета»).

Балет И. Ф. Стравинского «Петрушка». Париж, Театр Елисейских полей (спектакль так наз. «Русской оперы и балета»).

Балет И. Ф. Стравинского «Петрушка». Копенгаген, Театр оперы.

Кинофильм «Михаил Строгов». Эскизы декораций.

Балет М. Равеля «Вальс». Париж, Гранд Опера. (Труппа Иды Рубинштейн.)

Музыкальная драма Поля Валери — А. Онеггера «Амфион». Париж, Гранд Опера. (Труппа Иды Рубинштейн.)

Опера Ж. Массне «Манон». Буэнос-Айрес, театр «Колон».

Опера Н. А. Римского-Корсакова «Садко». Рим, Королевский оперный театр.

Петр I на берегу Финского залива.

1932

Опера Ж. Бизе «Кармен». Каунас, Оперный театр.

Комедия Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве». Труппа так наз. «Русский балет в Монте-Карло».

1933

В парке. Б., гуашь. 44,3 X 56. ГРМ.

1934

Балет А. Онеггера «Семирамида». Париж, Гранд Опера.

Балет М. Равеля «Болеро» (возобновление постановки 1928

года). Париж, Гранд Опера.

Балет М. Равеля «Диана де Пуатье». Париж, Гранд Опера. (Труппа Иды Рубинштейн.) Фалезы в Нормандии. Б., акв.

1935

Балет Ц. Франка «Психея». Париж, Комическая опера.

Сад у музея Родена. Париж. Б., акв.

Набережная Сены. Б., акв. Ленинград, частное собрание.

В парке Фонтенбло. Б., акв. 41Х 41. ГТГ.

Фонтенбло. Дворец. Б., акв. 23,7 Х 57. ГРМ.

Во дворце Фонтенбло. Передняя. Б., акв.

Дорога к каскаду в Фонтенбло. Б., акв.

Парк Фонтебло. Б., акв. Рига, частное собрание.

Комната мадам Ментенон в Фонтенбло. Б., акв.

Дверь так называемого «баптистерия». Фонтенбло. Б., акв.

Один из гротов каскада. Фонтенбло. Б., акв.

Привал цыган возле леса. Б., акв.

Зимний дворец в Петербурге. Зима. Б., акв.

Большой театр в Петербурге зимой. Б. акв.

Набережная Невы и Эрмитажный театр. Б., акв.

Балет И. Ф. Стравинского «Петрушка». Труппа так наз. «Русский балет в Монте-Карло».

Кинофильм «Дон Кихот». Реж. Г.-В. Пабст. (В роли Дон Кихота Ф. И. Шаляпин.) Эскизы костюмов.

Церковь делла Салуте в Венеции.

Дворец дожей. Венеция.

Сан Джорджо Маджоре. Венеция.

Мост Риальто. Венеция.

Швейцарский пейзаж.

Пейзаж возле дачи С. В. Рахманинова в Швейцарии.

Петергофские фонтаны.

1938

Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик». Б., акв. Милан, Ла Скала.

Опера Ж. Массне «Жонглер». Б., акв. Милан, Ла Скала.

Иллюстрации к книге «Пушкинский гусар». Париж, «Временник». 1938.

1938–1954

Петр I показывает Летний сад иностранным гостям. (Около 1720 года.)

Парад при Павле I. (Около 1801 года.) Парад при Павле I у Зимнего дворца в Петербурге.

Петергофские бани эпохи Екатерины II. (Около 1765 года.)

Арлекинада.

Площадь Согласия в Париже.

Мост Мирабо. Париж.

Партер в Люксембургском саду.

Квартира художника.

Собор Инвалидов в Париже.

Бассейн в Тюильри.

Зимний солнечный день. Тюильри.

1939

Белые ночи. Б., акв. 16 X 19. Лондон, частное собрание.

Большой театр в Петербурге. (Около 1885 года.) Б., акв.

1940

Балет «Голый король». Париж.

1941

Зимний дворец в Петербурге. (Конец XIX века.) Б., акв.

Оперетта К. Константинова «Дон Филипп». Париж, театр Пигалль.

1944

Иллюстрации к «Капитанской дочке» А. С. Пушкина. Б., акв. Не издано.

1945

Балет П. И. Чайковского «Лебединое озеро». Нью-Йорк, антреприза С. Юрока.

Балет А. К. Глазунова «Раймонда». Нью-Йорк, антреприза С.

Юрока.

Кинофильм по роману Ф. М. Достоевского «Идиот». Эскизы костюмов и гримы.

1946

Опера Д. Пуччини «Богема». Б., акв. Лондон, Кембридж-театр.

Иллюстрации к поэме А. Попова «Григорий Орлов».

1947

Балет И. Ф. Стравинского «Петрушка». Милан, Ла Скала. Б., акв. Музей театра Ла Скала.

Опера Г. Доницетти «Лючия ди Ламмер-мур». Милан, Ла Скала. Б., акв. Возобновлено в 1964 году. Музей театра Ла Скала. Скульптурные группы в Сен Клу. Б., акв.

Опера Д. Верди «Трубадур». Милан, Ла Скала. Б., акв. Музей театра Ла Скала.

Опера Д. Верди «Фальстаф». Милан, Ла Скала. Б., акв. Музей театра Ла Скала.

Балаганы в Петербурге. (Около 1875 года.) Б., акв.

Масленица в Петербурге. (Около 1830 года.) Б., акв.

1950

Балет на музыку Ф. Шопена «Сильфиды». Милан, Ла Скала. Б., акв. Музей театра Ла Скала.

Балет А. Адана «Жизель». Милан, Ла Скала. Б., акв. Музей театра Ла Скала.

Опера Д. Пуччини «Флория Тоска». Милан, Ла Скала. Б., акв. Музей театра Ла Скала.

Город на Волге. Б., акв.

1951

Опера Ж. Массне «Вертер». Милан, Ла Скала. Б., акв. Музей театра Ла Скала.

Опера Джордано «Андре Шенье». Милан, Ла Скала. Б., акв. Музей театра Ла Скала.

Прием в Царскосельском дворце при Екатерине II. (Около 1770 года.)

1952

Опера Д. Верди «Травиата». Милан, Ла Скала. Б., акв. Музей театра Ла Скала.

1948

Опера Д. Верди «Бал-маскарад». Милан, Ла Скала. Б., акв. Музей театра Ла Скала.

Балет А. Адана «Жизель». Париж, Гранд Опера.

Опера Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». Парижу Гранд Опера.

1949

Балет И. Ф. Стравинского «Петрушка». Париж, Гранд Опера.

Балет К. Константинова «Березка». Париж.

Опера «Петя и волк» С. С. Прокофьева. Милан, Ла Скала. Б., акв. Музей театра Ла Скала.

Опера «Фаворитка» Г. Доницетти. Милан, Ла Скала. Б., акв. Музей театра Ла Скала.

Опера Ш. Гуно «Фауст». Милан, Ла Скала. Б., акв. Музей театра Ла Скала.

Балет П. И. Чайковского «Лебединое озеро». Милан, Ла Скала. Б., акв. Осуществлено в 1963 году. Музей театра Ла Скала.

1953

Балет И. Ф. Стравинского «Петрушка». Милан, Ла Скала. Б., акв. Музей театра Ла Скала.

Балет П. И. Чайковского «Спящая красавица». Милан, Ла Скала. Не осуществлено.

Опера Д. Верди «Риголлето». Милан, Ла Скала. Б., акв. Музей театра Ла Скала.

Опера В. Беллини «Сомнамбула». Милан, Ла Скала. Б., акв. Музей театра Ла Скала.

1954

Опера Ш. Гуно «Фауст». Милан, Ла Скала. Б., акв. Музей театра Ла Скала.

Опера П. И. Чайковского «Евгений Онегин». Милан, Ла Скала. Б., акв. Музей театра Ла Скала.

Балет «Видение розы» К. Вебера, Милан, Ла Скала. Б., акв. Музей театра Ла Скала.

Люксембургский дворец в Париже. Вечереет. Б., акв., кар. 22Х29,2. ГТГ.

Балет И. Ф. Стравинского «Петрушка». Венский оперный театр.

Опера Д. Пуччини «Манон Леско», Милан, Ла Скала. Б., акв. Музей театра Ла Скала.

Балет И. Ф. Стравинского «Петрушка». Копенгаген.

Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик». Лондон, Королевский балет.

Балет И. Ф. Стравинского «Петрушка». Лондон, Ковент-Гарден.

Приложения. Литературные труды А. Н. Бенуа

1. Книги

История живописи в XIX веке. Русская живопись. Спб., товарищество «Знание», 1901 (часть I) и 1902 (часть И). Переиздано: «Alexandre Benois. History of Russian Painting». New York, 1916.

Шедевры императорского Эрмитажа. М., изд. И. Н. Кнебеля.

Русская школа живописи. Спб., товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1904.

Русский музей императора Александра III. М., изд. И. Н. Кнебеля, 1906.

«Павильон Армиды. Балет-пантомима в 3-х картинах» (либретто). Спб., типография С.-Петербургских театров, 1907.

Франсиско Гойя. Спб., «Шиповник», 1908.

Царское Сейо в царствование императрицы Елисаветы Петровны (материалы для истории искусства в России в XVIII веке). Спб., товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1910.

Картинная галерея императорского Эрмитажа. Путеводитель. Спб., изд. общины св. Евгении, 1911.

Музей — собрание картин великих мастеров. М., изд. И. Н. Кнебеля, 1911.

История живописи всех времен и народов, ч. I. Пейзажная живопись. Вып. I–XXII. М., изд. И. Н. Кнебеля, 1912–1917. (Не окончено.)

Памятники западноевропейской живописи. Вып. I–XI. Итальянская живопись. М., изд. И. Н. Кнебеля, 1912–1914.

А. П. Остроумова-Лебедева. (Написано совместно с С. Эрнстом). М. — Пг., Госиздат, 1922. Издано также на немецком языке: Ostroumo-wa-Lebedewa. M.-P., Staatsverlag, 1922.

Возникновение «Мира искусства» (Из прошлого русского искусства). Л., Комитет популяризации художественных изданий, 1928

Ротари в Гатчине (написано в 1924 году). Л., изд. Гатчинского дворца-музея, 1929.

Воспоминания о балете. «Русские записки» (Париж), 1939, XVI–XXI (апрель — сентябрь). Английский перевод: Reminiscences of the Russian Ballet. London,Putnam, 1941. (Повторные издания в

1945 и 1947 годах.)

Жизнь художника. Воспоминания, т. I — И. Нью-Йорк, Изд-во имени Чехова, 1955. Перевод (сокращенный): Memoirs. V. I. London, Chatto Winaus, 1960. (Предисловие П. Устинова.): Memoirs. V. II. London, Chatto Windus, 1964. (Предисловие Т. Карсавиной.)

2. Статьи в журналах, сборниках, книгах

Russland. Глава XLIII книги: Richard Mut h e r. Geschichte der Malerei im XIX Jahr-hundert. Mtinchen, Kunstverlag, 1894. B. Ill, s 324–366. Русские переводы в журналах: «Артист», 1894, № 36, кн. IV, стр. 39–53; «Русский художественный архив», 1894, вып. I, стр. 28–50. Отдельное издание: Рихард Мутер. Русская живопись в XIX веке. М., изд. И. Н. Кнебеля, 1900. Примечание редакции: «Эта глава из «Истории живописи XIX века» написана Мутером в сотрудничестве с Александром Бенуа».

«Мир искусства»

1899, том I. Беседы художника:

1. Об импрессионизме, стр. 48–52.
2. Письмо из Парижа, стр. 74–75.
3. Форен, Стейнлен, Валло-тон, стр. 95–98.
4. Парижские выставки, стр. 109 — ИЗ (Салон акварелистов. Выставки пастели).
5. Письмо из Парижа, стр. 128–130.
6. Stabat Mater Палестрины и Россипи, стр. 130–133.

1899, том II. Беседы художника:

7. Англичане прошлого века, стр. 8–9.
8. Парижские Салоны, стр. 9—14 и 32–34 (О картинах Латуша. Новые приобретения Лувра. Работы ПГ. Дюлака).
9. Ученическая выставка в Академии художеств, стр. 67–71;

*Агония Петербурга[261], стр. 16–17;

*Вандалы, стр. 76–77 и 94–95;

К. А. Сомов, стр. 127–202; Тернер, стр. 190–202.

1900, том III.

К. П. Брюллов, стр. 7—18;

Выставка Верещагина, стр. 67–70;

*Инженерный замок, стр. 75–76;

*Книги, стр. 157;

*Катальная горка, стр. 159–160;

Сведения, стр. 243–245 (О немецком художнике Ю. Дице).

1900, том IV.

Юсуповская галерея, стр. 129–152;

Ф. Бруни, стр. 58–61;

Письма со Всемирной выставки, стр. 105–110, 156–161, 200–207;

«Валькирия», стр. 241–243.

1901, том V.

Французское искусство на Всемирной выставке, стр. 35–43;

Весенняя выставка в Академии, стр. 110–111;

Монплезир, стр. 121–124.

1901, том VI.

Морис Дени, стр. 51–55;

Ответ Философову, стр. 301–309 (по поводу статьи Философова «Иванов и Васнецов в оценке А. Бенуа»);

Федотов, стр. 334–341.

1902, том VII.

Живописный Петербург, стр. 1–5;

Новые театральные постановки (балет «Дон Кихот» в Мариинском театре), стр. 25–30;

Кустарная выставка, стр. 47–50;

Архитектура Петербурга, стр. 82–85.

1902, том VIII.

Красота Петербурга, стр. 138–142;

Старое и современное искусство, № 10–11, стр. 44–66.

1903, том IX.

Французская выставка, стр. 13–15;

Письмо в редакцию, стр. 93–96 (по поводу ухода из журнала «Художественные сокровища России»);

Материалы для истории вандализма в России: разрушение Михайловского дворца, стр. 117–120.

1903, том X.

Портреты Энгра, стр. 57–60;

Врубель, стр. 175–182.

1904, том XI.

Историческая выставка предметов искусства, стр. 77–80;

«Волшебное зеркальце», стр 1–6;

Значение Уоттса, стр. 122–126;

Путеводитель Д. Д. Иванова, стр. 126–127;

Чему учит Академия художеств? стр. 149–154; Декоративная живопись, стр. 164–166;

Вандализмы, стр. 208–209;

Выставка Верещагина, стр. 213–214;

«Руслан и Людмила», стр. 233–237.

1904, том XII.

Архангельское, стр. 31–40; Художественно-исторические материалы (от редакции), стр. 41–42;

О наших выставках, стр. 47–50 («Хроника»).

«Художественные сокровища России» (Ежемесячный сборник, издаваемый императорским Обществом поощрения художеств).

1901, том I.

Иаков Иордане, стр. 39–40;

Фердинандо Биббиена Галли, стр. 40;

Клод Лоррен, стр. 57–59;

Боровиковский, стр. 70–71;

Четыре барельефа работы Антонио Ломбардо, стр. 83;

Антуан Ватто, стр. 86–87;

Петер Павел Рубенс, стр. 101–102;

Д. Г. Левицкий, стр. 102–103. Золотая табакерка… стр. 105–107;

Строгановский дворец и Строгановская галлерея, стр. 165–173;

Леонардо да Винчи, стр. 174–175;

Китайский дворец в Ораниенбауме, стр. 196–201.

1902, том II.

Портрет Екатерины II, писанный Ф. С. Рокотовым, стр. 5–7;

Деталь янтарной комнаты в Большом Царскосельском дворце, стр. 16–17;

Речное божество на Ростральной колонне, стр. 19–20;

Выставка русской портретной живописи за 150 лет (1700–1850), стр. 67–74;

Петергоф в XVIII веке, стр. 139–143.

1903, том III.

Гипсовая голова Петра I в императорском Эрмитаже, стр. 83–84;

Дворец (Екатеринентальский) и домик Петра I в Ревеле (совместно с А. И. Успенским), стр. 84–88;

Адриан Шхонебек. Свадьба шута Феофилакта Шанского в Москве, стр. 88–89;

Г. Маттарнови. Фасад и план второго Зимнего дворца Петра Великого в Петербурге, стр. 98–99;

План Летнего сада в Петербурге, стр. 110–112.

«Золотое руно»

Художественные ереси. 1906, № 2, стр. 80–88.

Новая акварельная выставка (в Париже), 1906, № 3, стр. 94–95.

Собрание М. И. Мятлевой в С.-Петербурге. 1906, № 11–12, стр. 35–41.

Художественное значение Венецианова. 1907, № 7–9, стр. 29–32.

Ответ Философову (по поводу статьи Философова в «Золотом руне», 1908, № 1). 1908, № 3–4, стр. 99—103.

«Старые годы»

Первоначальный елисаветинский дворец в Царском Селе. 1907, стр. 330–335.

Собрание Ф. Ф. Утемана в Петербурге. 1908, стр. 171–197.

Выставка «Старые годы»: живопись эпохи барокко и рококо. 1908, стр. 720–734.

Рассадник искусства. 1909, стр. 175–202.

Выставка, посвященная времени императрицы Елисаветы Петровны. 1912, № 5, стр. 3.

Дворцовое строительство императора Николая I (совместно с Н. Е. Лансере). 1913, № 7–9, стр. 173–197.

Собрание рисунков С. П. Яремича. 1913, № И, стр. 3—27.

«Московский еженедельник»

Дневник художника

I (Символисты Дмитриев и Калмаков на «Осенней выставке» в Петербурге);

II (Площадь перед Инженерным замком);

III (Музей старого Петербурга);

IV (Участие художников в театре);

V (Мейерхольд в театре Комиссаржевской);

VI («Археологические опыты» в императорских театрах);

VII (Концерты французского струнного квартета);

VIII (Современные композиторы Франции).

1907, № 45, 17 ноября, стр. 43–53.

Дневник художника

IX–X (Постановка Мейерхольдом трагедии Ф. Сологуба «Победа смерти»);

XI (Отчетная выставка в Академии художеств).

1907, № 48, 4 декабря, стр. 32–38.

Дневник художника

XII–XIII («Павильон Армиды» в Мариинском театре);

XIV–XV («Бесовское действо» Ремизова в театре Комиссаржевской);

XVI–XVII (О цензуре).

1907, № 51–52, 23 декабря, стр. 68–79.

Дневник художника

XVIII–XXI («Старинный театр» в Петербурге);

XXII (Выставка «Blanc et noir» в Академии художеств);

XXIII–XXIV (Серов и Академия художеств).

1908, № 4, 22 января, стр. 33–43.

Дневник художника

XXV (Акварельная выставка);

XXVI (О Щербове);
XXVII (Постановка балета «Аленький цветочек»).
1908, № 8, 19 февраля, стр. 38–45.
Дневник художника
XXVIII (По поводу письма Репина о выставках).
1908, № 13, 26 марта, стр. 38–45.
Дневник художника
XXIX–XXX (Акварельная выставка);
XXXI (Весенние салоны в Париже);
XXXII (Премьеры «Кармен» и «Египетских ночей»);
XXXIII («Борис Годунов» Мусоргского в Париже);
XXXIV (В Италии);
XXXV (О Палладио).
1908, № 40, 1 октября, стр. 43–52.
Дневник художника
XXXVI (Произведения Джулио Романо);
XXXVII (Международная выставка мебели в Михайловском манеже);
XXXVIII (Строительная выставка);
XXXIX (Торжественное чествование Л. Н. Толстого в Академии художеств).
1908, № 44, 8 ноября, стр. 49–57.
«Аполлон»
В ожидании гимна Аполлону. 1909, № 1, стр. 5—11.
Искусство Стеллецкого. 1911, № 4, стр. 5—16.
Игрушки. 1912, № 2, стр. 49–54.
Лиотар. 1912, № 9, стр. 5—15.
«Новый энциклопедический словарь». Пб., Брокгауз — Ефрон
Английское искусство, т. 2, стр. 638;
Барокко, т. 5, стр. 252;
Бернини, Джиованни, т. 6, стр. 181;
Гальс, т. 12, стр. 539;
Гварди, т. 12, стр. 765; Голландское искусство, т. 13, стр. 929.
«Искусство и печатное дело» (Киев)
Задачи графики. 1910, № 2–3, стр. 41–48.
Врубель. 1910, № 5.
В других изданиях:
L'art russe contemporain. «Revue Ency-clopedique», 1900, № 341.
Sou6asne Um§ni ruske. «Volne SmSry» Ro6nik, 1900, № 5, 9—10.
Искусство. В сб.: «Россия в XIX веке». Спб.,
Комиссия по устройству русского отдела на Всемирной выставке в Париже, 1900.
Александринский театр. «Ежегодник императорских театров»,

Спб., 1901, № 9—10, стр. 171.

Письмо художника А. Б. к Д. С. Мережковскому (из частной переписки). «Новый путь», 1903, кн. 2, февраль, стр. 156–158. (Ответ Д. С. Мережковского там же, стр. 158–160.)

«Портрет Этьена Шевалье» Жегана Фуке. «Битва амазонок» Рубенса. «Зимний пейзаж» Питера Брейгеля старшего. «Поклонение богородице» Матиаса Грюневальда. «Сон святой Урсулы» Витторе Карпаччио. «Портрет Карла V» Тициано Вечеллио. В книге: «Сокровища искусства. Картины знаменитых мастеров. Художественные репродукции в фотографиях с медных досок. Объяснительный текст В. Боде и Ф. Кнаппа. Перевод и дополнения под ред. А. Бенуа». Спб., «Просвещение». (Подготовлено в 1904 году. Издано в 1907 году.)

Выставка Уистлера. «Искусство» (Москва), 1905, № 8, стр. 48–54.

Вступительная статья к «Каталогу русского отдела Осеннего салона в Париже», 1906.

Беседа о балете. В сб.: «Театр. Книга о новом театре». Спб., «Шиповник», 1908, стр. 95—123.

La Peinture Francaise, Italienne et An-glaise aux XVII et XVIII siecles. В кн.: Les anciennes Ecoles de Peinture dans les Palais et Collections privees Russes, representees a l'exposition organisee a St. Petersbourg en 1909 par la revue d'art ancien «Starye Gody». Bruxelles, 1910, p. 105–120.

Чем могла бы быть Академия художеств в настоящее время? «Труды Всероссийского съезда художников», т. 3. Спб., 1912, стр. 92–98.

Вместо предисловия. Вступит, статья к кн.: «Париж накануне войны в монотипиях Е. С. Кругликовой». Пг., «Унион», 1916, стр. 13–16.

Барон Н. Н. Врангель и его значение в русской художественной жизни. В сб.: «Венок Врангелю». Пг., Общество защиты и сохранения в России памятников искусства и старины, 1916.

Путь Рериха. В сб.: Н. К. Рерих. Пг., «Свободное искусство», 1916.

Художественное творчество детей. О «Нашем журнале». Пг., «Наш журнал», 1916, № 1, Приложение.

Финляндцы и мы. Вступит, статья к Каталогу выставки финского искусства. Спб., художественное бюро Н. Е. Добычиной, 1917, стр. 5–7.

Елка. Книжка для маленьких детей. Сост. Александр Бенуа и К. Чуковский. Пг., «Парус», 1918.

Джозеф Райт. «Сборник Государственного Эрмитажа», вып. 1.

Пг., 1921, стр. 37–42.

Версаль. Вступит, слово к альбому «Александр Бенуа. Версаль». П6., «Аквилон», 1922.

Вступит, статья к альбому автолитографий А. П. Остроумовой-Лебедевой «Петербург». П6., Комитет популяризации художественных изданий, 1922.

Вступит, статья к Каталогу выставки картин раннего Возрождения в Италии. П6., Государственный Эрмитаж, 1922.

Картина «Странствующий музыкант» Дюмона-«Римлянина». «Сборник Государственного Эрмитажа», вып. 2. Пб., 1923. Стр. ЮЗ-109.

«Мещанин во дворянстве». «Еженедельник Петроградских академических театров». Пг., 1923, № 4. В сокращенном виде перепечатано: «Красная панорама», 1923, № 2, стр. 13 («Мольеровский спектакль»).

Вступит, статья к брошюре А. В. Лейферта «Балаганы». Пг., «Еженедельник Петроградских академических театров», 1922. В сокращенном виде перепечатано: «Красная панорама», 1924, № 5, стр. 8—10 («Масленица в старину»).

Состав Эрмитажа (Краткий путеводитель по Эрмитажу). «Красная панорама», 1924, № 7, стр. 4–6.

Письмо Бенуа И. М. Степанову от 11 января 1926 года. В кн.: «За тридцать лет. 1896–1926». Л., 1928, стр. 8—10.

3. Статьи в газетах

«Слово»

1904. Ноябрьские выставки, 4 декабря. Новая постановка «Руслана», 12 декабря. Музыка и пластика (По поводу Айседоры Дункан), 23 декабря.

1905. Выставка «Союза русских художников» в Академии художеств, 4 января. Выставка Товарищества московских художников, 18 января. Менцель (Некролог), 3 февраля. Художественная реформа, 31 декабря.

1906. Художественная реформа, 8, 14 и 15 января. Парижские заметки, 19 и 25 марта. Парижские заметки. «Салон независимых», 29 марта. Парижские заметки. Салон «Champ-de-Mars», 15 апреля. Парижские заметки (Монументальная скульптура), 19 апреля. Выставка художника Кондера в Париже, 23 апреля. Парижские заметки. «Афродита», опера Эрланже, 9 мая.

1907. Русские концерты в Париже, № 162. «Русь»

1905. Путевые впечатления художника. В Берлине, 14 марта;

Париж, 12 апреля. Париж. «Анжело» у Сары Бернар. Новая опера Дебюсси «Пелеас и Мелисанда», 23 апреля. Страстная неделя в Париже, 30 апреля.

«Сын отечества»

1905. Голос художников (совместно с М. Добужинским, К. Сомовым и Е. Лансере), 12 ноября. (Перепечатано в журнале «Золотое руно», 1906, № 1, стр. 132–133).

«Петербургская газета»

1907. Интервью с А. Бенуа о постановке балета «Павильон Армиды», 17 ноября.

«Речь» («Художественные письма»)

1908. Публичный экзамен Академии художеств, 22 ноября. Выставка «Искусство в жизни ребенка», 26 ноября. Выставка «Старых годов», 27 ноября. Неудачи, 3 декабря. «Русский кабаре» (О кабаре «Лукоморье» в Театральном клубе), 10 декабря. Новая постановка «Раймонды», 22 декабря. Кое-что о елке (Детская литература в России), 25 декабря.

1909. Обзор художественной жизни (Итоги 1908 года), 1 января. По поводу «Салона» (О выставке живописи, архитектуры, скульптуры и графики, устроенной С. К. Маковским), 7 января. Музейные приобретения, 21 января. Рерих на выставке «Салона», 28 января. Сомов и Стеллецкий на выставке «Салона», 5 февраля. Карандаш (Некролог), 15 февраля. Обилие выставок, 18 февраля. Участие художников в театре, 25 февраля. Об отношении к современному творчеству, 4 марта. Еще об отношении к современному творчеству, 12 марта. Поворот к лубку, 18 марта. О шар-латанизме, 2 апреля. «Салон» и «Союз». Вандализм, 8 апреля. Еще о выставке «Мюнхен», 16 апреля. Москва и Петербург, 22 апреля. Русские спектакли в Париже, 19 июня. Русские спектакли в Париже, 25 июня. Памятник Александру III, № 178. Еще памятники, № 185. Музей дурного вкуса, № 193. Мутер, № 199. Кое-что о застройке Петербурга, № 206. Художественные заветы. I–II, № 213, 220. Петергоф, № 241. Приобретения Эрмитажа, № 248. Приобретения музея Александра III, № 256. Еще об Эрмитаже, № 262. Ганс Тома, № 269. Музей Старого Петербурга, № 283. Петровская набережная, № 290. Иван Александрович Всеволожский, № 300. Акварели Тернера, 20 августа. Утешительное и огорчительное, 8 октября. Постановка «Тристана» (О спектакле Мариинского театра), 5 ноября. Экзамен академии, 12 ноября. Выставка Пет-рова-Водкина, 19 ноября. «Флора» Боде, 27 ноября. Выставка «Дамского кружка», И декабря. Выставка «Сатирикона», 19 декабря. (О выставке гравюры в Академии художеств), 24 декабря.

1910. (Итоги художественной жизни за 1909 год), 1 января.

Этнографическая выставка, 8 января. Приговор Мутера, 16 января. Выставка женских портретов, 24 января. Русское искусство перед судом марксиста. (О статье Р. М. Фриче в «Истории России в XIX веке»), 30 января. Сергей Сергеевич Боткин (Некролог), 31 января. Запоздалый ответ дамам, 5 февраля. Павел Яковлевич Дашков (Некролог), 12 февраля. О художественном обучении (Ответ некоторым читателям), 20 февраля. Выставка «Союза», 26 февраля, 5, 13 и 19 марта. На помощь Врубелю, № 73. Итоги, 26 марта. О Пятисобачьем переулке (Ответ на статью К. Чуковского «Репин и Бенуа»), 3 апреля. Врубель (Некролог), 3 апреля. (О весенней выставке в Академии художеств, о конкурсе на памятник Александру III и о балетмейстере М. Фокине), 9 апреля. «Салон» и школа Бакста, 1 мая. Школа общества поощрения художеств, 14 мая. Разъяснения. (О расколе «Союза русских художников»), 21 мая. Новая книга о русском искусстве. (О первом томе «Истории русского искусства» под ред. И. Грабаря), 19 июня. О современной русской архитектуре, 25 июня. Русские спектакли в Париже («Шехеразада»), 12 июля. Куинджи, 13 июля. Русские спектакли в Париже («Жар-птица»), 18 июля. Левитан, 22 июля. Еще о современной русской архитектуре, 8 сентября. Смерть архитектуры, 16 сентября. Наша церковь, 24 сентября. По Германии, 1 октября. Национальный музей в Мюнхене, 8 октября. Церковное рококо, 15 октября. Выставка Тархова, 22 октября. Гольман Гёнт, 29 октября. Выставка в Академии художеств, 12 ноября. Балет в Александринке (О постановке Мейерхольдом «Дон Жуана»), 19 ноября. Выставка «Нового общества», 26 ноября. Сплошное недоразумение. (О перестройке Николаевского вокзала), 3 декабря. Русское кабаре (По поводу «Дома интермедии»), 10 декабря. Константин Маковский, 17 декабря. К предыдущему письму (продолжение статьи о К. Маковском), 24 декабря.

1911. Художественная жизнь (Итоги за 1910 год), 1 января. Первая Выставка «Мира искусства», 7, 14 и 21 января. Возобновление «Бориса», 9 января. Московские впечатления, 28 января, 4 февраля. Два слова о скульптуре (По поводу выставки работ итальянского скульптора Каноники в Академии художеств), 18 февраля. Выставка «Союза», 25 февраля, 4 марта. Передвижная и весенняя, И марта. Выставка архитектуры, 18 марта. Меньшиков и Свиньин (О Михайловском дворце), 26 марта. Еще о Михайловском дворце, 7 апреля. Монте-Карло, 14 апреля. Искалеченный Рим, 30 апреля. Выставка современного искусства в Риме, 12 мая. Европейское искусство на Римской выставке, 19 июня. Дягилевские спектакли, 25 июня. Новые балеты. «Нарцисс», 22 июля. Новые балеты. «Петрушка», 4 августа. Исчезновение

«Джоконды», 1 сентября. Критика сотрудников (О балетмейстере М. Фокине), 8 сентября. Неаполь, 7, 14 и 22 октября. Новые русские книги об искусстве (М. А. Врубель), 28 октября. «История русской скульптуры», 4 ноября. Академическая отчетная выставка, И ноября. Постановка «Хованщины» (спектакль Мариинского театра), 18 ноября. Серов, 24 ноября. О Репине и Обере, 2 декабря. «Старинный театр», 11 и 23 декабря. Выставка моделей памятника Александру III, 13 декабря. Выставка Кипренского, 23 декабря. Постановка «Орфея», 30 декабря.

1912. Чем могла бы быть Академия художеств? (доклад, прочитанный на Всероссийском съезде художников), 6 января. О постановке «Заложников жизни» (спектакль Александрийского театра), 11 января. Выставка-музей (О выставке французского искусства за сто лет), 20 января. Сезанн и Гоген, 27 января. Чурлянис, 10 февраля. Скучная Вена, 25 февраля. По выставкам, 2 марта. Русское современное искусство, 9 марта. Спектакль Литературного фонда, 16 марта. «Искусство для пролетариев», 30 марта. Новые постановки Художественного театра, 6 апреля. «Базар художественной суеты», 12 апреля. Елизаветинская выставка, 21 апреля. Мистерия в русском театре («Братья Карамазовы» в Художественном театре), 27 апреля. Разговоры об искусстве (О докладе Петрова-Водкина в «Ассоциации молодежи»), 18 мая. (Венецианские впечатления; о творчестве Сапунова; о школе Рериха), 2 и 12 июля. Венеция, 22 и 30 июля, 5 августа. Современное искусство в Италии, 19 и 24 августа. Искусство времени Отечественной войны, 30 августа. В Москве, 28 сентября. «Мольер» (рецензия на книгу серии «Библиотека великих писателей»), 2 октября. Выставка Отечественной войны и Московский музей Александра III, 5 октября. Две выставки (О выставках Кульбина и Рябушинского), 12 октября. Обновление музея Александра III, 19 октября. Вандализм и строительство, 26 октября. Культура наших детей, 2 ноября. Экзамен Академии, 9 ноября. Кубизм или кукишизм? (По поводу доклада Д. Бурлюка), 23 ноября. Несколько новых книг по искусству, 30 ноября. О постановке «Заложников жизни», 5 декабря. Еще о новых путях живописи, 9 декабря. Утверждение театра, 19 декабря. Выставка «Союза молодежи», 21 декабря. На могилу Ционглин-ского (Некролог), 28 декабря.

1913. Картина А. Яковлева на выставке «Мира искусства», 7 января. Принципы «Мира искусства», 11 января. Выставка Куинджи, 25 января. Дом германского посольства, 1 февраля. Речь Арлекина (О книге Н. Н. Евреино-ва «Театр, как таковой»), 15 февраля. Музей-чик и балаганчик (Постановка «Электры» Р. Штрауса в Мариинском театре), 20 февраля. Прогулка по

«Союзу», 22 февраля. Трудно ли? (О выставке «Бубнового валета»), 12 марта. Русские иконы и запад, 2 апреля. Иконы и новое искусство, 5 апреля. Схоластика или творчество? 19 апреля. Мольер и педанты (По поводу постановки «Мнимого больного» в Художественном театре), 26 апреля. Новые детские книжки, 3 мая. Реформа в Эрмитаже (О новой развеске картин), 24 мая. Дневник художника (По поводу письма А. М. Горького о постановке «Бесов» Ф. М. Достоевского в МХТ), 3 октября. Дневник художника (Об открытии художественного бюро Н. Е. Добычи-ной. О рисунках Б. Григорьева. О постановке «Турандот». «Борис Годунов» в Театре музыкальной драмы), 7 октября. Дневник художника (Постановка «Сорочинской ярмарки» в Свободном театре. «Орлеанская дева» в театре Незлобина), 11 октября. Дневник художника («Горячее сердце» в театре Незлобина. Выставка Н. Гончаровой), 21 октября. Дневник художника (Приговор по делу Бейлиса. О звуковом кинематографе. Выставка русской графики. Об исключении Б. Григорьева из Академии художеств), 3 ноября.

1914. О вандализмах, 30 августа. Гибель художественных произведений, № 244. Искусство и война, № 251. Ответ барону Н. Н. Врангелю, № 254. По поводу стихов Ростана, № 266.

1915. Пушкинский спектакль, 31 марта, 7 и 16 апреля. Искусство и война (Выставка рисунков и этюдов Лансере и Добужинского), 29 апреля. Константин Маковский, 19 сентября. Дума и Музей Александра III (О приобретении Русским музеем картин художника А. А. Борисова), 26 сентября. Академия «художеств»? (О приобретении Русским музеем картин А. А. Борисова), 5 октября. О наших музейных делах, 20 октября. (Перепечатано в кн.: В Московскую городскую думу. Заявление И. К. Крайтора. М., 1916, стр. 22–25.) О музыкальной драме (Спектакль «Пелеас» Метерлинка), 27 октября, 1 ноября. Ответ на письмо в редакцию хранителя Румянцевского музея Н. Романова, 31 октября. Книга об Анне Павловне (Рецензия на кн.: «А. П. Философова и ее время», т. I — И, Пг., 1915), 15 ноября. Направление русской архитектуры, 20 ноября. Продолжение спора об архитектуре, 27 ноября. Школа народного искусства, 4 декабря. Немного полемики по интересующему вопросу (По поводу фельетона Г. Магула «Об архитектуре и А. Бенуа»), 11 декабря. Еще в защиту «Степки-растреп-ки», 18 декабря. Елка (Воспоминания), 25 декабря.

1916. О новом годе (Воспоминания), 1 ян* варя. Последняя футуристическая выставка, 9 января. Выставка гравюр, 15 января. «Пушкинский спектакль» в Музыкальной драме, 23 января. Спор из-за Грабаря, 30 января. Выставка Московского товарищества, 12

февраля. Марионеточный театр, 20 февраля. За «Мир искусства» (О выступлениях журнала «Аполлон» против «Мира искусства»), 4 марта. Лансере, 4 марта. О «розни среди художников» (Ответ на статью Н. Н. Пунина), 11 марта. Александр Яковлев, 18 марта. Опять об архитектуре, 25 марта. Воспоминания о Вербе (Мемуары), 1 апреля. Приготовления к пасхе (Мемуары), 8 апреля. Машков и Кончаловский, 15 апреля. По поводу «еврейской выставки», 22 апреля. Разговор в редакции (Полемика с журналом «Аполлон»), 14 мая. Гофман на сцене, 20 мая. О детском творчестве, 27 мая. О Бирже, 3 июня. После Крыма, 16 сентября. Выставка Орловского (пейзажиста), 23 сентября. Выставка Гауша, 26 сентября. (Подпись: «Б. П.») «Гроза» в Александринке, 30 сентября. «Хованщина» в Музыкальной драме, 7 октября. Книга о батальном искусстве (Рецензия на книгу Я. Тугендхольда «Проблема войны в мировом искусстве»), 14 октября. Об Александре Иванове, 21 октября. Выставка «Мира искусства», 28 октября. «Законы истории» профессора Шмита (Рецензия на первый выпуск I тома «Введения к курсу Всеобщей истории искусств»), 4 ноября. Конкурсная выставка в Академии, 11 ноября. Художественный ценз, 18 ноября. О «Золотом петушке» (К постановке оперы Н. А. Римского-Корсакова в Народном доме), 25 ноября. Выставка «Современной русской живописи», 2 декабря. Два документа (По поводу каталогов выставок Д. Бурлюка в Москве и С. Подгаевского в Полтаве), 12 декабря. Памятник Толстому. Выставка в Академии, 16 декабря. Жестокость и дети (О творчестве Буша), 23 декабря.

1917. Сады и парки (По поводу книги В. Я. Курбатова «Сады и парки»), 3 января. Русский неоклассицизм (По поводу книги Г. Лукомского «Новый Петроград»), 6 января. Постановка «Каменного гостя» на казенной сцене, 1 февраля. Масленица (Воспоминания), 10 февраля. О новом стиле (Ответ на письмо Е. Плинатуса «Возрождение классики»), 17 февраля.

«Новая жизнь»

1917. Почему мы воюем (Беседы на разные темы), 6 мая. Аналогии, 13 мая. Финская выставка, 13 мая. Революция в художественном мире, 27 мая. Желательный оборот, 3 июня. Задачи народного театра, 7 июня. Письмо в провинцию, 10 июня. Выход искусства на улицу (Продолжение переписки с другом в провинции), 17 июня. Закрепощение художественных сокровищ, 29 июня. О памятниках, 15 июля. Церковь на французском фронте, 29 июля.

Приложения. Выставки с участием А. Н. Бенуа

1893–1896

Выставки Русского общества акварелистов, Петербург.

1897

Весенняя выставка в Академии художеств, Петербург.

1898

Выставка русских и финляндских художников, Петербург.

«Сецессион», Мюнхен.

1899

«Салон Марсова поля», Париж.

Международная художественная выставка картин журнала «Мир искусства», Петербург.

1900

2-я выставка картин журнала «Мир искусства», Петербург.

1901

3-я выставка картин журнала «Мир искусства»,

Художественная выставка в Дармштадте.

«Выставка 36 художников», Москва.

1902

4-я выставка картин журнала «Мир искусства», Петербург.

1-я выставка журнала «Мир искусства» в Москве.

Выставка «Современное искусство», Петербург.

Международная выставка в Карлсруэ.

1903

5-я выставка картин журнала «Мир искусства», Петербург.

1903–1904

1-я выставка «Союза русских художников».

1904

Выставка в Праге.

1905

2-я выставка «Союза русских художников», Петербург.

1906

3-я выставка «Союза русских художников», Петербург.

Выставка «Мир искусства», Петербург.

1-я выставка Интернационального общества акварелистов в Париже.

Выставка русского искусства в Париже и Берлине.

1907

4-я выставка «Союза русских художников», Петербург.

1908

5-я выставка «Союза русских художников», Петербург и Москва.

1909

Выставка «В мире искусств», Киев, Одесса и Харьков.

Выставка живописи, архитектуры, скульптуры и графики («Салон»), Петербург.

6-я выставка «Союза русских художников», Петербург и Москва.

1910

7-я выставка «Союза русских художников», Петербург, Москва и Киев.

Выставка русских художников в Париже.

1911

Выставка «Мир искусства», Петербург и Москва.

1912

Выставка «Мир искусства», Петербург и Москва.

1913

Выставка «Мир искусства», Петербург, Москва, Киев.

1914

Художественная выставка в галерее Бернгейма, Париж.

Международная художественная выставка в Мальмё.

1915

Выставка «Мир искусства», Петроград и Москва.

1916

Выставка «Мир искусства», Петроград.

1917

Выставка «Мир искусства», Петроград и Москва.

1918

Выставка «Мир искусства», Петроград.

1919

Первая свободная государственная выставка произведений искуства, Петроград.

1921

Выставка русского искусства в Париже.

1922

Выставка «Мир искусства», Петроград.

Первая выставка русского искусства в Берлине.

1923 Выставка театрально-декорационного искусства Москвы (1918–1923), Москва.

1924

Выставка Мир искусства», Ленинград.

Выставка русского искусства в Америке, Нью-Йорк.

1925

Международная художественная выставка в Париже.

Искусство в театре. Париж, галерея Шарпантье.

1926

Выставка работ А. Н. Бенуа, Париж, галерея Шарпантье.

Выставка современных театральных декораций и костюмов, Лондон.

1927

Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917–1927. Ленинград, Академия художеств.

1928

Выставка русского искусства. Брюссель, Дворец искусств.

1929

Художественная выставка в Берлине.

Художественная выставка в Копенгагене.

Выставка работ Александра Бенуа. Париж, галерея Шарпантье.

Выставка Александра Бенуа. Париж, галерея Гиршмана.

1930

Художественная выставка в Белграде.

Русский балет. Ретроспективная выставка. Париж, галерея Бийэ.

Выставка «Декорационное искусство в драматическом и музыкальном театре», Париж.

Выставка живописи и графики, Берлин.

1933

Выставка «Очаг русской музыки», Париж.

1934

Выставка, посвященная В. Нижинскому, Париж.

1935

Художественная выставка в Лондоне.

«Осенний салон», Париж.

Выставка «Русское искусство XVIII–XX веков», Прага.

1936

Выставка работ А. Н. Бенуа «Декорации и костюмы к спектаклям русского балета», Лондон.

Выставка «Искусство танца», Париж.

1937

Выставка работ А. Н. Бенуа, Лондон.

1938

Выставка «Искусство танца», Лондон.

1939

Художественная выставка в Белграде.

Выставка работ А. Н. Бенуа, Лондон.

Выставка «Русский балет Дягилева», Париж, Лувр.

Выставка «Художники русского балета», Манчестер.

«Салон независимых», Париж.

1953

Выставка работ А. Н. Бенуа, Париж, Музей декоративного искусства.

1954

«Дягилевская выставка», Лондон.

1955

Выставка произведений семьи Бенуа (А. Н., Н. А. и Б. Н. Бенуа), Комо (Италия).

1959

Выставка эскизов А. Н. Бенуа к балету П. И. Чайковского «Щелкунчик», Лондон.

1960

Выставка работ семьи Бенуа, Лондон.

Посмертная выставка работ А. Н. Бенуа, Милан, театр Ла Скала.

1964

Выставка театральной живописи театрального музея и театра Ла Скала. Москва, Большой театр Союза ССР.

Каталоги персональных выставок:

Exposition d'oeuvres de A. Benois. 1926. H6-tel Jean Charpentier. Paris.

Exposition d'oeuvres de A. Benois. 1929. Hotel Jean Charpentier. Paris.

Exposition Alexandre Benois. 1929. W. Hirsh-man. Paris.

A. Benois. The Storran Gallery. London. 1936.

A. Benois. Exhibition. 1937. Arthur Tooth. London.

A. Benois. 1938. The Stafford Gallery. Exposition Alexandre Benois. 1940.

Oeuvres d* Alexandre Benois. Exposition. 1953. Musee des Arts ЮёсогаШв. Paris.

Mostra dei Benois. Villa Communale dell'Olma. Como, 1955.

A. Benois. The Nutcracker. 1959–1960. Arthur Tooth. London.

La Famille Benois. Exhibition of the work of Alexandre Benois and seven members of the family. 1960–1961. London, Arthur Tooth.

Приложения. Библиография

«Александр Бенуа». Биографический очерк. «Мир искусства», 1901, № 12, стр. 342 и 122–130 (альбом репродукций).

Д. Философов. Иванов и Васнецов в оценке Бенуа. «Мир искусства», 1901, т. VI.

С. Дягилев. По поводу книги Бенуа. «Мир искусства», 1902, т. VIII, № 10–11, стр. 39–44.

«Гибель богов» (эскизы декораций А. Бенуа). «Мир искусства», 1903, т. IX, стр. 291–296.

В. Коломойцев. «Гибель богов» на сцене Мариинского театра. «Русь», 1905, 13 февраля.

И. Гинзбург. «Голос художников» (По поводу статьи А. Бенуа и др. в «Сыне отечества»). «Сын отечества», 1905, 15 ноября.

Макс Волошин. Первая выставка интернационального общества акварелистов (в Париже). «Золотое руно», 1906, № 3, стр. 95–98.

К. Сюннерберг. Об «Азбуке в картинах» Александра Бенуа. «Золотое руно», 1906, № 3, стр. 134–135.

А. Шервашидзе. Индивидуализм и традиция. Ответ Александру Бенуа и Морису Денису. «Золотое руно», 1906, № 6, стр. 64–72.

А. Шервашидзе. Александр Бенуа. «Золотое руно», 1906, № 10, стр. 3–6 (в номере альбом репродукций с работ художника).

С. Глаголь. Александр Бенуа. В кн.: Московская городская художественная галерея П. и С. М. Третьяковых. М., изд. И. Кнееля, 1909, стр. 149–150.

С. Маковский. Ретроспективные мечтатели. Александр Бенуа. «Страницы художественной критики», кн. 2. Спб., «Пантеон», 1909, стр. 117–121.

С. Г. По поводу «Художественных писем» А. Бенуа. «Золотое руно», 1909, № 11–12, стр. 90–92.

С. А. Князьков. Объяснительные тексты к картинам серии «Картины по русской истории»: «В немецкой слободе» (№ 28), «Петербург при Петре Великом («Невский проспект в первые годы Санкт-Петербурга») (№ 32), «Гулянье в Летнем саду при Петре Великом» (№ 34), «Выход императрицы Екатерины II» (№ 38), «Лагерь екатерининских солдат» (№ 39), «Утро помещика. Конец XVIII и начало XIX века» (№ 41), «Вахтпарад при Павле I (1796–1801)» (№ 42). М., Гросман и Кнебель, 1909–1912.

И. Репин. Открытое письмо А. Н. Бенуа. «Биржевые ведомости», 1910, 6 марта.

К. Чуковский. Художники Пятисобачьего переулка. «Биржевые

ведомости», 1910, 14 марта.

Выход Александра Н. Бенуа из «Союза». «Речь», 1910, 5 мая.

Д. Философов. Суд современников. «Речь», 1910, 9 мая.

К. Чуковский. Репин и Бенуа. «Речь», 1910, № 90.

В. Курбатов. «Царское Село». Новый исторический труд Александра Бенуа. «Речь», 1910, 28 мая.

А. Левинсон. О новом балете. «Аполлон», 1911, № 8, стр. 36.

И. Р е п и н. Об Александре Бенуа, Обере и прочих… «Биржевые ведомости», веч. вып., 1911, 19 ноября.

С. Яремич. Александр Бенуа. «Искусство (Живопись, графика, художественная печать)» (Киев), 1911, № 4, стр. 152–170.

А. Н. Бенуа прочел отходную Академии художеств. «Петербургская газета», 1912, 4 января.

И. Гипцбург. Всероссийский съезд художников. «Запросы жизни», 1912, № 2, стр. 95–96.

А. Ростиславов. Съезд художников (Одокладе А. II. Бенуа). «Речь», 1912, 5 января.

С. Яремич. Александр Бенуа. «Солнце России», 1913.

Дав. Бурлюк. Галдящие «Бенуа» и новое русское национальное искусство (Разговор г. Бурлюка, г. Бенуа и г. Репина об искусстве). Спб., 1913.

Н. Эфрос. Мольер в Художественном театре. «Речь», 1913, 29 марта.

Les Ballets Busses. Programmes Officiel, 1914.

В Академии (Отказ А. И. Бенуа от баллотировки в академики) «Речь», 1914, 1 апреля.

Эм. Бескин. Лорнет Бенуа. «Театральная газета», 1914, 9 февраля.

А. Эфрос. Живопись театра. «Аполлон», 1914, № 10, стр. 34–38.

П. П. Муратов. Александр Бенуа. «История живописи всех времен и народов», вып. 1— 12. «Старые годы», 1914, № 6, стр. 32–34.

А. Н. Бенуа (Биографический очерк). «Россия в ее прошлом и настоящем». Сборник статей и материалов. М., [1915], стр. 259–260.

А. Койранский. Театр и художник. «Утро России», 1915, 14 апреля.

С. К-в. Художественные выставки в Петрограде. «Столица и усадьба», 1915, № 34.

Р о с с ц и й. Декорации пушкинского спектакля. «Русские ведомости», 1915, 27 марта.

Кин. Призвание варягов. Кто должен являться творцом спектакля — режиссер или художник? «Раннее утро», 1915, 14

апреля.

Я. Тугендхольд. Пушкинский спектакль. «Аполлон», 1915, № 4–5, стр. 99—102.

Л. Гуревич. Пушкинский спектакль в Художественном театре. «Речь», 1915, 2 мая.

В. Чудовский. Художественный театр в Петрограде. «Аполлон», 1915, № 4–5, стр. 103–109.

Б. Орановский. Впечатления Пушкинского спектакля. «Известия Общества преподавателей графических искусств». М., 1915, № 6, стр. 32–35.

В. Мейерхольд. Бенуа-режиссер. «Любовь к трем апельсинам. Журнал доктора Дапер-тутто». Пг., 1915, № 1-2-3, стр. 95—126.

А. Гидони. Письмо в редакцию (Ответ на фельетон А. Н. Бенуа в «Речи»). «Аполлон», 1916, № 2, стр. 58–63.

К читателям от сотрудника «Аполлона» (Продолжение полемики с А. Бенуа). «Аполлон», 1916, № 4–5, стр. 91–95.

А. Левинсон. Александр Бенуа в Версале. (Фрагмент воображаемого портрета). «Искусство (Журнал театра, литературы и живописи)», 1916, № 3, стр. 1–3.

С. Маковский. Министерство искусств. «Аполлон», 1917, № 1.

Александр Бенуа. Проспект монографии под ред. Г. К. Лукомского. Пб., «Свободное искусство», 1917.

Справка об иллюстрациях к «Медному всаднику». 1917, март. В кн.: Медный всадник. Петербургская повесть А. С. Пушкина. Спб., Комитет популяризации художественных изданий, 1923, стр. 75.

Андрей Левинсон. Старый и новый балет. Пг., «Свободное искусство», [1918].

Андрей Левинсон. О «Петрушке» Бенуа. «Дом искусств, 1920, № 1». Пб., 1921, стр. 57–60.

Интервью с А. Н. Бенуа. «Жизнь искусства», 1920, № 48, 25 марта.

В. Серов. Письма к Александру Бенуа. В кн:. С. Эрнст. В. А. Серов. Пб., Комитет популяризации художественных изданий, 1921, стр. 93—114.

С. Эрнст. Александр Бенуа. Пб., Комитет популяризации художественных изданий, 1921.

Э. Голлербах. «Александр Бенуа» С. Эрнста (рецензия на книгу). «Среди коллекционеров», 1921, № 10, стр. 52–54.

O. Melnik. Alexander Benois. «Ruseisches Dramatiechee Theater. Бигора Tournee.

D. Mereschkowsky. «Zarewitsch Alexei». Berlin [1921], s. 4–5.

O. B i e. Barchan, Benois und Grigorieff. Potsdam, 1921.

А. Эфрос. Апология Бенуа (художественнокритические

заметки). «Среди коллекционеров», 1922, № 1, стр. 30–32. (Перепечатано в кн.: А. Эфрос. Профили. М., «Федерация», 1930, стр. 75–80.)

Хрис. Херсонский. О хорошем тоне (Питерский Драматический театр). «Известия В ЦИК», 1923, 6 мая.

Я. Тугендхольд. Петроградский Мольер. «Известия ВЦИК», 1923, 15 мая.

Петр Сторицын. Мольер, Бенуа, Монахов. «Театральная Москва», 1923, № 23.

Монахов, Бенуа и другие. «Зрелища», М., 1923, 15–21 мая.

La Dame aux Camelias. Theatre Sarah-Ber-nhardt. Representation de gala du 27 No-vembre 1923.

А. Стрелков. Мир искусства. М. — Пб., 1923.

А. Луначарский. Мистический балетоман (Книга о новом театре). В кн.: А. Луначарский. Театр и революция. М., Госиздат, 1924, стр. 241–244.

А. Гвоздев. Театр художника-живописца. «Жизнь искусства», 1924, № 19.

Ю. Бродерсен. «Павильон Армиды». «Рабочий и театр», 1925, № 49, стр. 10–11.

L'O e u v r e. Revue Internationale des Arts du Theatre. 1924–1925.

Nemo. Alexandre Benois. «LTdiot». Theatre du Vaudeville. [1925], p. 9—10.

И. Жарновский. Выставка Александра Бенуа. «Последние новости» (Париж), 1926, 3 декабря.

Жан Луи Водуайр. Александр Бенуа. «Жар-птица», 1926.

Сим. Дрейден. «Женитьба Фигаро» в Большом драматическом театре. «Ленинградская правда», 1926, 5 сентября.

М. Бродский. Оформление «Женитьбы Фигаро». «Жизнь искусства», 1926, № 12.

С. Г. Неделя Александра Бенуа. «Рабочий и театр», 1926, 12 октября.

С. Волконский. На нашей улице (О декорациях А. Бенуа к «Спящей красавице»). «Последние новости», 1927, 2 февраля.

И. Э- Грабарь. Александр Бенуа (биографический очерк). БСЭ, 1927, т. V, стр. 559–561.

А. Н. Бенуа. Биографическая справка и список работ. «Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917–1927». Л., Академия художеств, 1927, стр. 226–227.

Вс. Воинов. Александр Бенуа. (Наши художники за границей). «Красная панорама», 1927, № 43, стр. 13–14.

«Mir Iskusstwa» und seine Stelle in der Ge-schichteder russischen Malerei. Berlin, 1928.

«Петрушка». Теакинопечать, 1930. Вступит. статья В. Ивинга. Текст либретто А. Н. Бенуа.

П. Перцов. Мир искусства. В кн.: «Литературные воспоминания. 1890–1902». М.—Л., «Academia», 1933, стр. 272–308.

Наталия Соколова. Мир искусства. М.—Л., Изогиз, 1934.

С. Мокульский. В борьбе за классику. В сб.: «Большой драматический театр», Л., ВТО, 1935.

А. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. Л., 1935.

А. Д е в и ш е в. Иллюстраторы Пушкина. «Искусство», 1937, № 2, стр. 49–71.

И. Грабарь. Моя жизнь. Автомонография. М.—Л., «Искусство», 1937.

С. Л и ф а р ь. Дягилев. С Дягилевым. Париж, Дом печати.

Б. Бродянский и Ст. Земцов. Станиславский и «Мир искусства». «Искусство и жизнь», 1940, № 8, стр. 20–21.

А. Зотов. Борьба двух направлений в русском искусстве (Конец XIX — начало XX века). «Искусство», 1948, № 3.

Allgemeines Lexikon der Biidenden К tins tier des XX Jahrhunderts, B. I. Leipzig, 1953.

S. Grigoriev. The Diaghilev ballet, 1909–1929. London, 1953.

Н. И. Соколова. Искусство на рубеже XIX и XX веков. «Очерки по истории русского искусства». М., Академия художеств СССР, 1954.

Orio Vergani. Alessandro Benois. Most-га dei Benois. Catalogo. Como, 1955, p. 17–22.

Dictionnaire du Ballet moderne. Paris, Fernand Hazan, 1957, p. 62–64.

Benois Sketches. «The Illustrated London News», 1960, 24 декабря, p. 1151.

История русского искусства, т. II. Общая редакция Н. Г. Машковцева. М., «Искусство», 1960.

А. Н. Бенуа. 1870–1960. (Некролог.) «Искусство», 1960, № 5. Перепечатано в альманахе: «Искусство книги. 1958–1960», М., «Искусство», 1962, стр. 392–395.

А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания. Л.—М., «Искусство», 1960.

M ieczyslaw Wallis. Aleksander Benois o Canaletcie. «Stolica», 1961, № 51–52, 24 декабря, стр. 40–41.

Н. Ф. Монахов. Александр Бенуа как режиссер. В кн.: Повесть о жизни. Л.—М., «Искусство», 1961, стр. 176–182.

О. И. Подобедова. Е. Е. Лансере. М., «Советский художник», 1961.

А. Н. Бенуа (биографическая справка). Театральная энциклопедия, т. I. М., «Советская Энциклопедия», 1961, стр. 538–539.

М. М. Фокин. Против течения. Воспоминания балетмейстера, статьи, письма. Л.—М., «Искусство», 1962.

Camilla Gray. The Great Experiment: Russian Art. 1863–1922. London, Thames and Hudson, 1962.

Константин Коровин. Письма. Документы. Воспоминания. Сост. Н. М. Молева. М., Академия художеств СССР, 1963.

Д. Коган. Константин Коровин. М., «Искусство», 1964.

Энрико Рава. Вступительная статья к «Каталогу выставки театральной живописи театрального музея и театра Ла Скала. Москва». Милан, издание театра Ла Скала, 1964.

В. Рындин. Преемственность традиций. Выставка художников «Ла Скала». «Советская культура», 1964, 12 сентября.

Н. А. Бенуа. Русские дрожжи. «Неделя», 1964, 20–26 сентября, стр. 16–17.

А. Кулемина. Династия Бенуа. «Москва», 1964, № 12, стр. 206–209.

Приложения. Список иллюстраций

Александр Николаевич Бенуа. Фотография. 1920. Фронтиспис.

1. **Замок**. Акварель, гуашь, пастель, уголь. 1895. Третьяковская галерея.

2. **Огороды**. Акварель. 1896. Третьяковская галерея.

3. **На даче в Мартышкино. (А. Обер, К. Сомов и В. Нувель, преследуемые осами.)** Набросок. 1896. Русский музей.

4. **Кладбище**. Акварель, гуашь, пастель, уголь. 1896–1897. Третьяковская галерея.

5. **Деревенская улица. Нормандия**. Акварель. 1898. Ленинград, частное собрание.

6. **Улица в Морле**. Акварель. 1897. Ленинград, частное собрание.

7. **Кормление рыб**. (Серия ***«Последние прогулки Людовика XIV»***.) Акварель, гуашь. 1897. Русский музей.

8. **У Курция**. (Серия ***«Последние прогулки Людовика XIV***»). Акварель. 1897. Русский музей.

9. **«Король прогуливался в любую погоду… (Сен-Симон)»** (***«Серия «Последние прогулки Людовика XIV»***). Акварель. 1898. Одесская картинная галерея.

10. **Развод караула перед Зимним дворцом при Павле I**. Акварель. 1903.

11. **Елизавета Петровна изволит прогуливаться по улицам Петербурга**. Акварель. 1903.

12. **Передняя Большого дворца в Павловске**. Пастель, гуашь, уголь. 1902. Третьяковская галерея.

13. **Монплезир в Петергофе. Столовая**. Акварель. 1900. Третьяковская галерея.

14. **«Гибель богов» Р. Вагнера. Скала Валькирии**. Эскиз декорации. Акварель. 1902. Русский музей.

15. **Эскиз декорации к балету Л. Делиба «Сильвия»**. Рисунок. 1901. Ленинградский Театральный музей.

16. **Театр. Иллюстрация из «Азбуки в картинах»**. Акварель. 1904. Третьяковская галерея.

17. **Гринев на почтовой станции. Иллюстрация к «Капитанской дочке» А. С. Пушкина**. Тушь. 1904. Русский музей.

18. **Иллюстрация к «Пиковой даме» А. С. Пушкина. Набросок**. 1898. Русский музей.

19. **«Медный всадник» А. С. Пушкина. Фронтиспис**.

Акварель. 1903. Русский музей.

20. **«За ним повсюду всадник Медный…»**. **Вариант фронтисписа к «Медному всаднику» А. С. Пушкина**. Тушь, акварель, белила. 1905. Всесоюзный музей А. С. Пушкина в Ленинграде.

21. **Германн у подъезда**. **Иллюстрация к «Пиковой даме» А. С. Пушкина**. Тушь, акварель. 1905. Всесоюзный музей А. С. Пушкина в Ленинграде.

22. **Германн в доме графини**. **Иллюстрация к «Пиковой даме» А. С. Пушкина**. Тушь, акварель. 1905. Всесоюзный музей А. С. Пушкина в Ленинграде.

23. **В церкви**. **Иллюстрация к «Пиковой даме» А. С. Пушкина**. Тушь, акварель. 1905. Всесоюзный музей А. С. Пушкина в Ленинграде.

24. **Бретонские танцы**. Масло. 1906. Русский музей.

25. **Примель**. Этюд. Масло. 1905. Русский музей.

26. **«Зеркальце» в Большом Трианоне**. Масло. 1906. Эрмитаж.

27. **Версальский парк**. Этюд. Масло. 1905. Русский музей.

28. **Водный партер в Версальском парке**. Акварель, гуашь. 1905. Третьяковская галерея.

29. **Фантазия на версальскую тему**. Гуашь, 1906. Третьяковская галерея.

30. **Прогулка короля**. Гуашь, акварель, золото, серебро. 1906. Третьяковская галерея.

31. **Король**. Гуашь. 1906. Третьяковская галерея.

32. **Китайский павильон. Ревнивец**. Гуашь. 1906. Третьяковская галерея.

33. **Итальянская комедия. «Любовная записка»**. Гуашь. 1905. Третьяковская галерея.

34. **«Павильон Армиды» Н. Черепнина**. **Эскиз декорации**. Акварель. 1907. Русский музей.

35. **«Павильон Армиды» Н. Черепнина**. **Эскизы костюмов**. Акварель. 1907. Русский музей.

36. **«Жизель» А. Адана**. **Эскиз декорации**. Акварель. 1910. Эрмитаж.

Эскиз костюма Жизели — А. Павловой. Акварель. 1910. Русский музей.

37. **Венецианский праздник XVI века**. **Эскиз декорации к балету К. Дебюсси «Празднества»**. Гуашь. 1912. Третьяковская галерея.

38. **«Сильфиды» («Шопениана»). Эскиз костюма Принца — В. Нижинского**. Акварель. 1909. Русский музей.

39. **Комната Арапа. Эскиз декорации к балету И.**

Стравинского «Петрушка». Акварель. Вариант 1917 г. Русский музей.

Эскизы костюмов. Акварель. 1917. Русский музей.

40. **«Петрушка» И. Стравинского. Эскиз костюма Балерины**. Акварель. 1917. Русский музей.

41. **«Соловей» И. Стравинского. Эскиз декорации**. Темпера. 1914. Русский музей. Эскиз костюма. Акварель. 1914. Русский музей.

42. **«Праматерь» Ф. Грильпарцера**. Эскиз костюма Берты — В. Комиссаржевской. Акварель. 1908. Русский музей.

43. **«Брак поневоле» Ж.-Б. Мольера. Эскиз декорации**. Акварель. 1913. Музей МХАТ СССР им. А. М. Горького.

Эскизы костюмов. Акварель. 1913. Музей МХАТ СССР им. А. М. Горького.

44. **Комната Аргана. Эскиз декорации к комедии Ж.-Б. Мольера «Мнимый больной»**. Гуашь. 1912.

45. **«Тартюф» Ж.-Б. Мольера. Эскизы костюмов Оргона и госпожи Пернель**. Акварель. 1912. Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

46. **«Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера. Эскиз декорации**. Акварель. 1912. Ленинград, частное собрание.

Эскиз бутафории. Акварель. 1912. Эрмитаж.

Эскиз костюма хирурга. Акварель. 1912. Русский музей.

47. **«Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера. Эскиз костюма Аргана — К. С. Станиславского**. Акварель. 1912. Русский музей.

48. **«Хозяйка гостиницы» К. Гольдони. Эскизы декораций. Рисунки**. 1913. Третьяковская галерея.

49. **«Каменный гость» А. С. Пушкина. Эскиз декорации**. Акварель, гуашь. 1914.

50. **«Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина. Эскиз костюма Сальери — К. С. Станиславского**. Акварель. 1914.

51. **Капсель (Крым)**. Темпера. 1916. Музей в Ярославле.

52. **Азия. Эскиз панно для ресторана Казанского вокзала в Москве**. Масло. 1916. Русский музей.

53—62. Зарисовки из альбомов 1907–1914 гг.:

И. Грабарь. 1908.

С. Дягилев. 1907.

А. Нурок. 1907.

Л. Бакст. 1908.

К. Станиславский. 1913.

Б. Кустодиев. 1913.

Н. Ремизов. 1913.

Л. Собинов.1908.

На прогулке. (М. Равель, Н. И. Павловская, жена, дочь и

сын художника.) 1914.

М. Добужинский. 1911.

Русский музей, Эрмитаж, Ленинградская театральная библиотека им. А. В. Луначарского.

63. **В немецкой слободе**. Гуашь. 1909.

64. **Выход Екатерины II в Царскосельском дворце**. Гуашь. 1909. Картинная галерея Армении, Ереван.

65. **Петр I на прогулке в Летнем саду**. Гуашь. 1910. Русский музей.

66. **Суворовский лагерь**. Гуашь. 1910.

67. **Помещик в деревне**. Гуашь. 1909. Картинная галерея Армении, Ереван.

68. **Деревня Зинкино**. Акварель. 1917. Эрмитаж.

69. **Рабочий кабинет художника**. Акварель. 1922. Эрмитаж.

70. **«Царевич Алексей» Д. Мережковского. Эскиз декорации**. Акварель. 1920. Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

71. **Арлекинада**. Гуашь. 1917. Ленинград, частное собрание.

72. **«Венецианский купец» В. Шекспира. Эскиз декорации**. Акварель. 1920. Русский музей.

Эскиз грима Шейлока — Н. Ф. Монахова. Акварель. 1920.

73. **«Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера. Эскиз костюма Журдена**. Акварель. 1923. Ленинградский театральный музей.

74. **«Слуга двух господ» К. Гольдони. Эскиз костюма Труфальдино** — Н. Ф. Монахова. Акварель. 1920.

75—76. **«Слуга двух господ» К. Гольдони. Эскизы декораций**. Акварель. 1920. Ленинград, частное собрание.

77. **«Веер» К. Гольдони. Эскиз декорации**. Акварель. 1924. Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

78. **«Женитьба Фигаро» П. Бомарше. Эскиз костюма**. 1926. Ленинградский театральный музей.

79. **Набережная Сены. Акварель**. 1935. Ленинград, частное собрание.

80. **В парке Фонтенбло**. Акварель. 1935. Париж, частное собрание.

81. **Передняя дворца в Фонтенбло**. Акварель. 1935. Париж, частное собрание.

82. **Эскиз декорации к балету на музыку И.-С. Баха «Свадьба Амура и Психеи»**. Акварель. 1927.

83. **Эскиз декорации к балету И. Стравинского «Поцелуй феи»**. Акварель. 1928.

84. **В Новгороде Великом. Эскиз декорации к опере Н. Д. Римского-Корсакова «Садко»**. Акварель. 1930.

85. **Большой театр в Петербурге**. (Около 1885 г.). Акварель. 1939.

86. **Иллюстрация к книге Андре Мору а «Страдания молодого Вертера». Акварель**. 1926.

87. **Зимний дворец в Петербурге. (Конец XIX века.)** Акварель. 1941.

88. **Мечта Петрушки. Набросок тушью**. 1945.

89. **Балаганы в Петербурге**. (Около 1875 г.). Акварель. 1949.

Рисунки в тексте

«Пир во время чумы» А. С. Пушкина. Эскиз декорации. Акварель, гуашь, пастель. 1914. Русский музей. 108–109 В игорном доме. Иллюстрация к «Пиковой даме» А. С. Пушкина. Акварель. 1910……116—117

Парад при Павле I. Гуашь. 1907. Русский музей. 120–121 «Венецианский купец» В. Шекспира. Эскиз декорации. Акварель. 1920. Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина……132—133

«Слуга двух господ» К. Гольдони. Эскизы костюмов. Акварель. 1920. Ленинград, частное собрание…..136—137

Иллюстрации к «Медному всаднику» А. С. Пушкина. Тушь, акварель. 1916–1922……144—145

На суперобложке: **Комната Петрушки. Эскиз декорации к балету И. Стравинского «Петрушка»**. Гуашь. Вариант 1920 г. Фрагмент. Музей Большого театра Союза ССР

notes

1

А. Бенуа. Жизнь художника, т. I. Нью-Йорк, 1955, стр. 15.

2

«От этих петергофских впечатлений, вероятно, и произошел весь мой дальнейший культ не только Петергофа, но и Царского Села, Версаля». Там же, стр. 288.

3

Там же, т. II, стр. 57.

4

А. Бенуа. Константин Сомов. «Последние новости» (Париж), 1939, 20 мая.

5

В аттестате зрелости, выданном Бенуа по окончании гимназии К. И. Мая, преобладающей оценкой является тройка. Отличная оценка только одна — по истории. Государственный исторический архив Ленинградской области, ф. 14, оп. 3, ед. хр. 27562, л. 2.

6

А. Бенуа. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928, стр. 15. См. также: Дело императорского Санкт-Петербургского университета о студенте А. Н. Бенуа. Государственный исторический архив Ленинградской области, ф. 14, оп. 3, ед. хр. 27562.

По утверждению М. К. Тенишевой, учеба Бенуа на юридическом факультете была результатом настояний его отца, не верившего в художественные способности сына. М. К. Тенишева. «Впечатления моей жизни». Париж, 1933, стр. 189.

А. Н. Бенуа. По выставкам. «Речь», 1912, 2 марта.

8

А. Бенуа. Возникновение «Мира искусства», стр. 24.

9

К вопросу об огромном влиянии тогдашнего — «доакадемического» — Репина на весь свой кружок Бенуа возвращался неоднократно. («Мы все им искренне любовались. Он был нашим лучшим образцом, живым бодрящим путеводителем». «Речь», 1911, 11 марта.)

10

Письмо Бенуа Е. Е. Лансере от 21 ноября 1895 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 305, л. 45.

11

Richard Muther. Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert. B. III. Mtlnchen, 1894,

S. 324–366.

Ряд очевидных неточностей (вроде утверждения, что Академия художеств находится в Москве, там же — Товарищество передвижных художественных выставок) в статью внесен, бесспорно, Мутером.

Заметим, что «линия Мутера» в очерке Бенуа во многом совпадает с тогдашней репинской позицией. Стоит почитать «Театральную газету» или книжки «Недели» за 1893 год, где Репин опубликовал «Письма об искусстве», чтоб увидеть: на время поддавшись воздействию модернистского искусства Запада, Репин призывал к созданию «бесполезных художественных совершенств», имеющих вечную ценность благодаря своему художественному артистизму. Его призыв к «искусству для искусства» означал: в русской живописи начинались новые, сложные и противоречивые процессы, получившие развитие, впрочем, лишь в последующие годы.

13

Правда, как утверждает Бенуа, Мутер вообще «скомкал мое сочинение и отрезал совершенно эпилог, толковавший о «последних» явлениях («последними» явлениями были Васнецов и Нестеров)». «Речь», 1911, 28 октября.

14

«Для нас Маковский, как это ни кажется смешным, такая же величина, как Менцель для Германии или Даньян для Франции». Письмо Бенуа М. К. Тенишевой от 1896 года (черновик). Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 554, л. 6.

15

Письмо И. Е. Репина Бенуа от 25 февраля 1895 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1466, л. 3.

16

Письмо Бенуа М. К. Тенишсвой от 8 января 1896 года (черновик). Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 554, л. 7.

17

Письмо И. Е. Репина П. М. Третьякову от 14 января 1896 года. Отдел рукописей ГТГ, 1/2937, л. 2 об.

18

Письмо П. М. Третьякова И. Е. Репину от 14 января 1896 года. Отдел рукописей ГТГ, 1/170, л. 1 об.

19

Письмо А. А. Борисова П. М. Третьякову от 6 марта 1897 года. Отдел рукописей ГТГ, 1/625, л. 1.

20

Письмо Бенуа М. К. Тенишевой от 1896 года (черновик). Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 553, л. 12.

21

Письмо Бенуа К. А. Сомову от 18 декабря 1896 года. ЦГАЛИ, ф. 869, оп. Да 1, ед. хр. 5. л. 39 об.

22

А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки, т. I. Л., 1935, стр. 191.

23

Э. Ф. Голлербах. Графика А. Н. Бенуа. К выставке в Академии художеств (рукопись).

Секция рукописей ГРМ, ф. 32, ед. хр. 48, л. 2.

24

М. К. Тенишева. «Впечатления моей жизни», стр. 194.

25

Письмо Бенуа К. А. Сомову от 18 декабря 1896 года. ЦГАЛИ, ф. 869, оп. 1, ед. хр. 5, л. 38 об.

26

В музейных каталогах и литературе название серии обычно дается неточно — «Прогулки короля».

27

А. Н. Бенуа. «Жизнь художника», т. I, стр. 261.

28

Письмо С. П. Дягилева Бенуа от 24 мая 1897 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 939, л. 30.

29

Дягилев с присущей ему циничностью так рассказал о себе в одном из писем к Бенуа (апрель 1897 года), где рукой адресата выведено: «Сережин портрет».

«Внешний вид мой есть лишь остаток моей младенческой ненависти к русской толпе. Да, это так. Мне казалось, что модное пальто меня хоть несколько приближает к парижским бульварам… Всю мою жизнь… я делал все наперекор всем — припомни, сколько времени я вам казался внутренним гусаром. Затем начались нападки общества на мою внешность, напыщенность, фатовство. Теперь, наконец, дошло до того, что все меня считают пролазой, развратником, коммерсантом, словом, черт знает чем. Я знаю это как пять пальцев и все-таки с тем же бриллиантовым видом вхожу в Дворянское собрание. Ты скажешь, что это только бравада. Нет. Тут есть совмещение двух чувств. Во-первых, чисто человеческое чувство неприязни к этому миру недоброжелателей, в великой дозе смешивающееся с презрением к ним, и, во-вторых, большая вера в то, что и фта фаза пройдет, если в жизни моей будет успех. Успех, он один, батюшка, спасает и покрывает все… Будет успех у меня как у проводителя известных идей, соберется у меня партия, и кончено — успех, и я лучше всех на свете… У меня есть известная душевная наглость и привычка плевать в глаза, это не всегда легко, но почти всегда полезно. И вот тут-то я останавливаюсь. У меня есть маленькая, маленькая кучка лиц, пред которыми я теряю всякую смелость и с наклоненной головой жду их суда. Это Дима [Д. В. Философов], ты, Валичка [В. Ф. Пувель]… Мне даже кажется, что все, что я делаю, я делаю именно для Вас, или, лучше сказать, из-за Вас. Как Вы присудите, так и будет». Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 939, л. 20–25.

30

А. Бенуа. Выставка «Современной русской живописи». «Речь», 1916, 2 декабря.

31

И. Э. Грабарь. Моя жизнь. Автомонография. М. — Л., 1937.

32

Обращение С. П. Дягилева к художникам от 20 мая 1897 года. Секция рукописей ГРМ,

33

И. Э- Грабарь. Моя жизнь, стр. 178; А. А. Рылов. Воспоминания. М., 1954, стр. 116; ф. 137, ед. хр. 939, л. 28–29.

34

В. В. Стасов. Избранное, т. 1. М, — Л., «Искусство», 1950, стр. 332–338.

35

Письмо С. П. Дягилева Бенуа от 8 октября 1897 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 939, л. 38.

36

Письмо Бенуа К. А. Сомову от сентября 1897 года. ЦГАЛИ, ф. 869, оп. 1, ед. хр. 5, л. 61.

37

Письмо Бенуа С. П. Дягилеву от 1897 года. Цит. по кн.: С. Л и ф а р ь. Дягилев. С Дягилевым. Париж, Дом печати, стр. 64.

В том, что Бенуа настаивает на объявлении войны декадентскому искусству, проявляется характерная для конца XIX века противоречивость в применении термина «декадентство»: каждая из борющихся в русском искусстве групп использовала его по-своему, в собственных интересах.

38

Прошение М. К. Тенишевой и коммерции советника С. И. Мамонтова от 23 марта 1898 года. ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 8, д. 1151, л. 2–3.

39

А. Бенуа. Воспоминания о балете. «Русские записки», 1939, XVI, стр. 117.

Там же, стр. 120. («Сережа» — С. П. Дягилев.)

41

Письмо Л. С. Бакста Бенуа от 24 мая 1898 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 669, л. 15.

Этот рисунок Бакста открывает собой получившую позднее широкое распространение разновидность русской печатной графики — искусство издательской марки.

42

А. А. Рылов. Воспоминания, стр. 116.

43

Д. В. Философов. Юношеские годы А. Бенуа. 1885–1899 (рукопись). Секция рукописей. ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, л. 8.А. П. Остроумова-Лебедев а. Автобиографические записки, т. I. Л., 1935, стр. 191.

44

А. Бенуа. О повествовательной живописи. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 121.

45

А. Бенуа. Воспоминания о балете. «Русские записки», 1939, XVI, стр. 113–114.

46

Заявление С. П. Дягилева в Главное управление по делам печати от 1 января 1900 года об утверждении его редактором-издателем журнала «Мир искусства» и о разрешении выделить литературную часть из отдела «Художественной хроники» в самостоятельный отдел художественной и литературной критики. ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 8, д. 1151, л. 18.

47

А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки, т. I, стр. 187.

48

Книга «Русская живопись в XIX веке» писалась на протяжении трех лет (весна 1899 — весна 1902 года). В оформлении Бакста ее издало товарищество «Знание» в виде двух выпусков, завершающих труд Рихарда Мутера, перевод которого (под редакцией А. Бенуа и К. Бальмонта), выходящий в это время, получил широкое распространение. Первая часть увидела свет в 1901, вторая — в 1902 году.

49

И. Э. Грабарь. Моя жизнь, стр. 197.

50

Письмо И. Е. Репина И. С. Остроухову от 20 октября 1904 года. И. Е. Репин. Письма.

М., «Искусство», 1952, стр. 162.

51

А. Бенуа. Воспоминания о балете. «Русские записки», 1939, XVI, стр. 110–111.

52

Аутентичность псевдонима «Б. Вениаминов», который, по-видимому, должен был означать «Бенуа-младший» (Вениамин в переводе с древнееврейского — младший сын), устанавливается на основании рукописи Д. В. Философова: «Юношеские годы А. Бенуа. 1885–1899». Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, л. 11.

53

В 1904 году совместно с архитектором И. А. Фоминым Бенуа предложил Академии художеств также издание труда «Архитектура в эпоху Екатерины II и Александра I (Русский классицизм)», задуманного в двух томах большого формата. Без объяснения причин, собрание Академии отклонило это предложение (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 11, ед. хр. 143, л. 11).

54

Доклад Бенуа о программе сборников «Художественные сокровища России» (черновик).

Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 2170, л. 2.

55

П. Перцов. Литературные воспоминания. 1890–1902. М,—Л., «Academia», 1933, стр. 274 и 286; А. Эфрос. Профили. М., «Федерация», 1930, стр. 77.

56

А. Бенуа. Живописный Петербург. «Мир искусства», 1902, № 1, стр. 5.

57

Эти акварели выполнены для художественных открыток, издававшихся Общиной св. Евгении Красного Креста в Петербурге.

Под влиянием Бенуа и «по его следам» выполнены в это время циклы цветных гравюр Остроумовой-Лебедевой, посвященные Царскому Селу, Петергофу и Павловску.

Несколько позднее композитор Н. Н. Черепнин пишет цикл фортепьянных пьес «14 эскизов к «Азбуке» Александра Бенуа».

60

В этой иллюстрации с особенной ясностью проявилось увлечение Бенуа графикой старых японских мастеров.

61

А. Бенуа. Живописный Петербург. «Мир искусства», 1902, № 1, стр. 1.

62

«Это общество библиофилов, — записывает в своем дневнике за 1 декабря 1903 года Остроумова-Лебедева, — состоит как будто из сплошных дураков. Они решили, так как им не все рисунки Бенуа нравятся, выпустить только 13 книжек со всеми рисунками, а остальные экземпляры издавать с выбранными по их вкусу рисунками. На это А. И. Бенуа не согласился и взял их обратно». Автобиографические записки, т. II, стр. 65.

63

Письмо И. Э. Грабаря Бенуа от 25 марта 1904 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 893, л. 12.

В. Теляковский. Воспоминания. 1898–1917. Пг., «Время», 1924, стр. 271.

65

Письмо Бенуа К. А. Коровину от 15 октября 1902 года. Архив Центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина, № 19587.

А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки, т. II, стр. 37.

В 1931 году спектакль «Гибель богов» в декорациях Бенуа был возобновлен на сцене Ленинградского театра оперы и балета.

67

Письмо В. А. Серова Бенуа от 1903 года. Цит. по кн.: С. Эрнст. В. А. Серов. 1921, стр. 283.

«Петербургская газета», 1903, 13 февраля.

Среди учредителей — самые активные члены «36-ти» и «Мира искусства»: Архипов, Аладжалов, Бакст, А. Бенуа, Билибин, Браз, А. Васнецов, Виноградов, Врубель, Головин, Добужинский, Досекин, Дурнов, Жуковский, С. Иванов, К. и С. Коровины, Н. Клодт, Кустодиев, Лансере, Малютин, Н. Милиоти, Остроумова, Остроухов, Пастернак, Первухин, Переплетчиков, Рерих, Сомов, Степанов, Тархов, Ционглинский, Щербов, Юон.

70

И. Э. Грабарь. Моя жизнь, стр. 180; Письмо И. Э- Грабаря Бенуа от 1904 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, д. 893, л. 11.

71

Письмо В. А. Серова Бенуа от января 1905 года. Цит. по кн.: С. Эрнст. В. А. Серов, стр. 106–107.

«Мастера искусства об искусстве», т. IV. М. — Л., 1937, стр. 494.

73

Иллюстрации к «Медному всаднику» и «Пиковой даме» выполнялись художником для Комиссии народных изданий при Экспедиции заготовления государственных бумаг. Издание осуществлено не было.

Письма Бенуа В. Н. Аргутинскому-Долгорукову от 2 сентября и 11 декабря 1905 годаЦГАЛИ, ф. 1900, оп. 1, ед. хр. 80, лл. 21 об. и 31.

75

12 ноября 1905 года в газете «Сын Отечества» публикуется воззвание, составленное Добужинским и подписанное им совместно с Бенуа, Лансере и Сомовым («Голос художников»). Авторы призывают людей искусства включиться в движение, меняющее лицо России. «В начале великого обновления страны необходимо высказаться и художникам. При строительстве новой жизни они должны участвовать в общем деле не только как граждане: они должны и как художники внести в жизнь свою лепту.

Перед художниками задача: украсить эту новую, неведомую жизнь. Искусство не умрет никогда, но естественен страх за ближайшее время, боязнь, что красота будет устранена и забыта в великой волне неотложных утилитарных задач. Мы призываем к объединению всех, кому дорого искусство. Надо открыто высказаться и выяснить путь, куда направить усилия, чтобы красота и искусство слились с жизнью. Задача огромная, сложная и дело не одного поколения».

Это выступление не следует переоценивать. Политическая и классовая ограниченность авторов сказывается в том, что царский манифест, обещающий России разнообразные «свободы», принимается ими за начало новой эпохи в развитии страны. Исходя из этой предпосылки, в качестве необходимых первых мер они требуют реформирования Академии, которая должна, наконец, заняться художественным образованием всего народа, улучшением художественно-технического обучения и охраной памятников искусства и старины. Они ставят вопрос о переустройстве и расширении музеев. «Надо много трудиться, чтобы создать интерес к искусству, развить всеобщую потребность к красоте и установить связь и взаимное понимание между художником и уже не «обществом», — а народом». Статья заканчивается надеждой: «Искусство станет великим, истинно народным искусством будущего».

76

Письмо В. Ф. Нувеля Бенуа от 22 июля 1905 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1339, л. 22 об.

77

Письмо Бенуа В. А. Серову от 4 декабря 1905 года. Отдел рукописей ГТГ, 49/118.

78

Письмо Бенуа Е. Е. Лансере от 1906 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 308, л. 16 об. Речь идет о номере «Жупела», в котором напечатан известный триптих Кустодиева, Лансере и Добужинского «Москва».

79

Письмо В. Ф. Нувеля Бенуа от 5 октября 1905 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1339, л. 31 об.; Письмо К. А. Сомова Бенуа от 1906 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1560, л. 5; Письмо Е. Е. Лансере Бенуа от января 1906 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 322, л. 1–2; Письмо Л. С. Бакста Бенуа от 9 декабря 1905 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 671, л. 14.

80

«Золотое руно», 1906, № 2, стр. 80–88. «Довольно отсебятины и шатаний. Нужна школа и дисциплина», — так излагает Бенуа основной тезис этой статьи в письме к В. А. Серову от 4 декабря 1905 года. Отдел рукописей ГТГ, 49/118.

81

А. Бенуа. Париж. «Русь», 1905, 3 апреля.

82

А. Бенуа. Салон независимых. «Слово», 1906, 29 марта.

83

А. В. Луначарский. Выставка картин «Союза русских художников». «Вестник жизни», 1907, № 2.

А. Бенуа. Поворот к лубку. «Речь», 1909, 18 марта.

85

А. Бенуа. Парижские заметки. «Слово», 1906, 19 марта.

86

А. Бенуа. Художественные ереси. «Золотое руно», 1906, № 2, стр. 84.

87

А. Бенуа. Художественная реформа. «Слово», 1905, 31 декабря.

88

Письмо Л. С. Бакста Бенуа от 18 января 1906 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 671, л. 20 и 20 об.

89

А. В. Луначарский. Выставка картин «Союза русских художников». «Вестник жизни», 1907, № 2.

90

Либретто балета «Блудный сын». 1907. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 2362.

91

М. Фокин. Против течения. Л. — М., «Искусство», 1962, стр. 182–184.

Там же, стр. 188.

93

Письмо З- И. Гржебина Бенуа от 21 июня 1909 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 898, л. 28.

94

Письмо В. Я. Брюсова Бенуа от 3 октября 1910 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 757, л. 2 об.

95

Речь идет о Н. Гончаровой. Ср. статьи Бенуа в «Речи» от 24 февраля и 12 апреля 1915 года.

А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Л. — М., «Искусство», 1960, стр. 99.

97

А. Бенуа. Художественные письма. (О творчестве Сапунова). «Речь», 1912, 2 июля.

Там же.

99

А. Бенуа. Выставка «Старых годов». «Речь», 1908, 27 ноября.

100

А. Бенуа. Неудачи. «Речь», 1908, 3 декабря.

101

Спорность и противоречивость многих положений «Художественных писем» в «Речи» сознавал и сам автор. В 1922 году Гржебин вознамерился издать их в Берлине в виде отдельного тома. В следующем году книга была подписана к печати (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 2125). В том, что издание не осуществилось, повинен, по всей видимости, сам Бенуа, возражавший против его выхода в свет.

102

«Надо встретиться!» — пишет по этому поводу В. В. Переплетчиков. «Ведь петербургская и московская группы никогда вместе не собирались, это в значительной мере способствует тому оттенку как бы разъединения двух групп, чего на самом деле не должно было бы быть». Письмо В. В. Переплетчикова Бенуа от 6 ноября 1906 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1385, л. 31.

103

Серов, Бенуа, Бакст, Билибин, Сомов, Добужинский, Остроумова-Лебедева, Лансере.

104

А. Бенуа. Москва и Петербург. «Речь», 1909, 22 октября.

105

А. Бенуа. Итоги. «Речь», 1910, 26 марта.

106

А. Бенуа. Выставка «Союза». «Речь», 1910, 10 марта.

107

Следует заметить, что совершенно аналогичную точку зрения на тех же художников одновременно высказывает С. Маковский: «.. грузный балласт «Союза», придающий выставке отпечаток отсталости, скучного (отчасти передвижнического) шаблона». «Аполлон», 1910, № 1, стр. 22.

108

Н. Е. Репин. Открытое письмо А. П. Бенуа. «Биржевые ведомости», 1910, 6 марта; К. И. Чуковский. Художники Пятисобачьего переулка. «Биржевые ведомости», 1910, 14 марта; Д. В. Философов. Суд современников. «Речь», 1910, 9 мая.

109

Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 2092, л. 1.

110

А. Бенуа. Первая выставка «Мира искусства». «Речь», 1911, 7 января. Заметим, что устав «Мира искусства» почти в точности повторяет устав «Союза русских художников» (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 13, 1913, № 209).

111

А. Бенуа. Возникновение «Мира искусства», стр. 7 и 56.

112

А. Бенуа. По поводу «Салона». «Речь», 1909, 7 января; Обзор художественной жизни. «Речь», 1909, 1 января.

113

А. Бенуа. Кубизм или кукишизм? «Речь», 1912, 23 ноября.

114

Представление к званию академика 29 января 1914 года подписано И. З- Грабарем, Д. Н. Кардовским, П. П. Вейнером, В. В. Матэ, В. Покровским. Ответное письмо Бенуа ученому секретарю Академии Лобойкову помечено 20 февраля 1914 года. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 11, ед. хр. 143, л. 20 и 21.

115

А. Бенуа. Последняя футуристическая выставка. «Речь», 1916, 9 января.

116

Письмо К. Малевича Бенуа от 25 мая 1916 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1186, л. 2.

117

А. Бенуа. Последняя футуристическая выставка. «Речь», 1916, 9 января.

118

А. Бенуа. Две выставки. «Речь», 1912, 12 октября; Пушкинский спектакль. «Речь», 1915, 16 апреля.

119

А. Бенуа. О вандализмах. «Речь», 1914, 30 августа.

120

А. Бенуа. Пушкинский спектакль. «Речь», 1915, 16 апреля.

121

А. Бенуа. О «Золотом петушке» (к постановке оперы Н. А. Римского-Корсакова в Народном доме). «Речь», 1916, 25 ноября.

122

Письмо Л. С. Бакста Бенуа от 1907 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 671, л. 30 об.

123

А. Бенуа. Дягилевские спектакли. «Речь», 1911, 25 июня.

124

А. Бенуа. Дневник художника. «Московский еженедельник», 1907, № 51–52, стр. 69.

125

«Беседа о балете» напечатана в посвященном К. С. Станиславскому сборнике: «Театр. Книга о новом театре». Спб., 1908, стр. 95—123.

Эта сторона «Беседы о балете» тогда же получила справедливую оценку в статье А. В. Луначарского «Мистический балетоман». В кн.: «Театр и революция». М., Госиздат, 1934, стр. 241–244.

127

А. Бенуа. Русские спектакли в Париже. «Жар-птица». «Речь», 1910, 18 июля.

128

А. Бенуа. Воспоминания о балете. «Русские записки», 1939, XX–XXI, стр. 83.

129

А. Бенуа. Русские спектакли в Париже. «Речь», 1910, 18 июня.

130

Жан-Луи Водуайэ- Александр Бенуа. «Жар-птица», 1926.

131

Цит. по кн.: А. Я. Головин. Встречи и впечатления, стр. 90.

132

Одновременно с «Павильоном Армиды» и «Сильфидами» в театре Шатле шел задуманный Бенуа (им же сделаны костюмы) этнографический дивертисмент «Пир», построенный на русской музыке, но получившийся довольно банальным («Хвастаться этим не приходится»— замечает в своих воспоминаниях художник).

133

В. А. Серов. Письмо в редакцию. «Речь», 1910, 22 сентября.

134

А. Бенуа. Воспоминания о балете. «Русские записки», 1939, XIX, стр. 79–82.

135

Там же, стр. 96.

136

А. Бенуа. Участие художников в театре. «Речь», 1909, 25 февраля.

137

А. Бенуа. Воспоминания о балете. «Русские записки», 1939, XVI, стр. 124.

138

Там же, стр. 88.

139

А. Я. Головин. Встречи и впечатления, стр. 93.

140

М. Фокин. Против течения, стр. 277.

141

А. Бенуа. Русские спектакли в Париже. «Речь», 1909, 19 июня.

142

Письмо Бенуа В. А. Серову от июня 1911 года (черновик). Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 536, л. 2 об.

143

Письмо И. Э. Грабаря Бенуа от 22 марта 1913 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 896, л. 1. Эскиз к балету «Празднества» известен под названием «Венецианский праздник XVI века» (ГТГ).

144

А. В. Луначарский. Русские спектакли в Париже. «Современник», 1914, кн. 14 и 15, август, стр. 20.

145

Там же.

146

А. Бенуа. Воспоминания о балете. «Русские записки», 1939, XX–XXI, стр. 84.

147

А. Бенуа. Дягилевские спектакли. «Речь», 1911, 25 июня.

148

А. Бенуа. Постановка «Орфея». «Речь», 1911, 30 декабря.

149

Наиболее полным ответом Мейерхольда является статья «Бенуа-режиссер». «Любовь к трем апельсинам», Пг., 1915, № 1–3, стр. 95—126.

150

Письмо А. А. Блока Ф. Ф. Комиссаржевскому от 29 января 1909 года. А. А. Блок. Сочинения, т. II. М.—Л., 1960, стр. 619.

151

Об этом сообщает Л. Я. Гуревич в письме Бенуа от 18 марта 1910 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 911, л. 3 об.

152

Н. Н. Ходотов. Далекое — близкое. Л. — М., «Искусство», 1962, стр. 220.

153

К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. Сочинения, т. 1. М., «Искусство», 1954, стр. 330.

154

А. Бенуа. Участие художников в театре. «Речь», 1909, 25 февраля.

155

Переговоры ведутся через М. В. Добужинского. «Мои друзья, которым я передал о Вашем предложении совместной работы, с радостью соглашаются. Театр Ваш мы все давно любим и уважаем, и это то, о чем только можно бы мечтать. Вопросы, которые Вам хочется разрешить, так же близки и нам…» Письмо М. В. Добужинского К. С. Станиславскому от марта 1909 года. К. С. Станиславский. Сочинения, т. 7, стр. 730. «Правление счастливо тем, что принципиальное соглашение состоялось, приветствует всех членов кружка». Телеграмма К. С. Станиславского М. В. Добужинскому от 11 марта 1909 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 115, ед. хр. 103.

156

К. С. Станиславский. Сочинения, т. 1, стр. 330.

157

Об этом сообщает М. В. Добужинский К. С. Станиславскому весной 1909 года (К. С. Станиславский. Сочинения, т. 7, стр. 731). Сам же Бенуа, досадуя, что не может приступить к делу немедленно, — все его время занято подготовкой к первому балетному «сезону» в Париже, — огорченно пишет: «Во всем исключительно виновата наша парижская затея, которая пожрала у меня весь нынешний год. Авось не даром? Авось и нам и Вам еще суждено работать вместе?» (Письмо Бенуа К. С. Станиславскому от 22 апреля 1909 года. Архив музея МХАТ СССР им. Горького, А«2939).

158

Письмо К. С. Станиславского Бенуа от начала января 1911 года. К. С. Станиславский. Сочинения, т. 7, стр. 495.

159

Письмо К. С. Станиславского В. В. Лужскому. Сентябрь — октябрь 1912 года. К. С. Станиславский. Сочинения, т. 7, стр. 552.

160

Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 2349, л. 1.

161

Н. Эфрос. Мольер в Художественном театре. «Речь», 1913, 29 марта.

162

Архив музея МХАТ СССР им. Горького, № 2252.

163

Письмо Бенуа В. И. Немировичу-Данченко от 3 апреля 1913 года. Архив музея МХАТ СССР им. Горького, № 3252. Через несколько дней Станиславский сообщает одной из ведущих артисток — О. В. Гзовской: «Новость! Кажется, Бенуа будет служить в театре как заведующий художественной частью. Это ценное приобретение».

164

Доклад И. Н. Берсенева о постановке «Пушкинского спектакля» в МХТ. Стенограмма заседания в театре им. МОСГ1С 21 июня 1936 года. ЦГАЛИ, ф. 1889, on. 1, ед. хр. 149, л. 5.

165

А. Бенуа. Воспоминания о балете. «Русские записки», 1939.

166

Письмо Бенуа К. С. Станиславскому от 14 апреля 1913 года. Архив музея МХАТ СССР им. Горького, № 11473.

167

С. Я б л о н о в с к и й. «Трактирщица» Гольдони. «Русское слово», 1914, 4 февраля.

Напечатанный в газете «Русские ведомости» отзыв И. Э. Грабаря гласил: «Постановка «Хозяйки гостиницы» бесконечно далека от педантического историзма. Исторических ошибок, правда, здесь нет, как нет даже просто неточностей, но все же центр тяжести и интерес лежит не в исторической, а внутренней правдивости постановки… Ни в каких ученых археологических и художественных трудах не найти ни этих капителей, ни точно таких завитков орнамента, ни прелестных пейзажей, — все это не перерисовано с образцов, а выдумано художником наших дней, но выдумано так восхитительно, что заменяет самую подлинную действительность».

Л. Фрейдкина. Дни и годы В. И. Немировича-Данченко. М., ВТО, 1962, стр. 68.

169

Письмо Бенуа В. И. Немировичу-Данченко от 1915 года (черновик). Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 445, л. 21.

170

Н. Ф. Монахов. Повесть о жизни. Л. — М., «Искусство», 1961, стр. 180. «Это был мой самый большой провал, который когда-либо я испытывал в жизни на сцене», — вспоминает Берсенев слова Станиславского. Доклад И. Н. Берсенева о постановке «Пушкинского спектакля» в МХТ. Стенограмма. ЦГАЛИ, ф. 1889, оп. 1, ед. хр. 149, л. 5.

Есть, однако, по этому поводу еще одно небезынтересное высказывание. Оно принадлежит Станиславскому: «Режиссеры, В. И. Немирович-Данченко и А. Н. Бенуа, имели большой успех… Размеры книги не позволяют мне пропеть дифирамбы таланту А. Н. Бенуа, создавшему изумительные, величавые декорации и превосходные стильные костюмы для этой постановки». К. С. Станиславский. Сочинения, т. 1, стр. 369.

171

Письмо Бенуа К. С. Станиславскому от 24 августа 1915 года. Архив музея МХАТ СССР им. Горького, № 1372.

172

Письмо Бенуа К. С. Станиславскому от 1915 года (черновик). Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 541, л. 15.

173

А. Бенуа. Автобиография (рукопись). Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 15, л. 6.

174

Письмо А. Н. Бенуа Н. А. Бенуа от 19 марта 1935 года. Оригинал этого письма, как и других, адресованных художником сыну и цитируемых ниже, любезно предоставлен П. А. Бенуа в распоряжение автора книги.

175

Воспроизведено в журнале «Аполлон» за 1910 год, № 6, Литературное приложение.

176

Письмо Л. С. Бакста Бенуа от 7 августа 1909 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 672, л. 16 об.

177

Интересно, что Серов выражал желание работать совместно с Бенуа над этим заказом Кнебеля. Об этом Кнебель сообщает Бенуа в письме от 6 октября 1907 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 2126, л. 17. О совместных замыслах, связанных с образом Петра I и его эпохой, свидетельствует и следующее письмо Серова жене: «В Питере видел Бенуа, Бакста, Нувеля — толковали о затее издать историю Петра Великого с нашими иллюстрациями (по-моему, только историю и можно иллюстрировать). А хорошую бы книгу можно бы изготовить…» (Письмо О. Ф. Серовой. ГТГ, отдел рукописей, 49/38, л. 1 и об.). Эта «затея» не была осуществлена.

178

Письмо Бенуа К. А. Сомову от 11 декабря 1905 года. ЦГАЛИ, ф. 869, он. 1, ед. хр. 5, л. 123.

179

Письмо А. В. Щусева Бенуа от 30 марта 1917 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1766, л. 29.

180

А. Бенуа. Доклад на собрании художников 4 марта 1917 года (черновик). Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 2027. О собрании у Горького и принятых решениях Бенуа рассказывает в статье: «Революция в художественном мире». «Новая жизнь», 1917, 14 мая.

181

В списке Бенуа: Дягилев, Философов, Рерих, Добужинский, Яремич, Гржебин, Нувель и т. д. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 2027, л. 13.

182

«Русская воля», 1917, 16 марта. В архиве Бенуа сохранилась зарисовка, изображающая Мейерхольда во время выступления; надпись: «Мейерхольд меня поносит».

183

Письмо Бенуа З. И. Гржебину от 17 июня 1916 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 898, л. 53.

184

Письмо Бенуа И. В. Гессену от 1917 года (черновик). Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 385, л. 18.

185

«Новая жизнь», 1917, 23 апреля.

186

«Новая жизнь», 1917, 30 апреля.

187

А. Бенуа. Письмо в провинцию. «Новая жизнь», 1917, 28 мая.

188

Письмо Бенуа А. М. Горькому от 10 сентября 1917 года. Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР. Архив А. М. Горького.

189

Письмо Бенуа Д. В. Философову от 1917 года (черновик). Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 564, л. 1–3.

3. Гиппиус. Люди и нелюди («Новые ведомости», 1918, 10 апреля); Неприличия («Современное слово», 1918, 16 июня).

«Русская воля», 1917, № 79.

192

Письмо Бенуа издателю газеты «Новая жизнь» А. Н. Тихонову от 20 сентября 1917 года.

Государственный исторический архив Ленинградской области, ф. 1136, оп. 1, д. 1, л. 12–13. Письмо Бенуа А. М. Горькому от 16 сентября 1917 года. Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР. Архив А. М. Горького, КГ-ДИ-1-19-2.

193

Цит. по сб.: «Искусство книги. 1958–1960». М., «Искусство», 1962, стр. 395.

194

Личное дело А. Н. Бенуа. Начато 12 ноября 1918 года. Архив Государственного Эрмитажа, on. V, 24.

Несколько ранее — в феврале 1918 года Бенуа был избран членом Совета художественного отдела Русского музея (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1631, л. 27), а в 1919–1921 годах заведовал отделом «Искусство эпохи Возрождения» в Академии истории материальной культуры при Наркомпросе (Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 2051).

195

Архив Государственного Эрмитажа, оп. V, № 24, л. 10.

196

Письмо Бенуа С. Н. Тройницкому от 25 декабря 1923 года (черновик). Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 158, л. 1.

197

Письмо Бенуа М. И. Щербачевой от 9 июня 1958 года. Находится у М. И. Щербачевой в Ленинграде.

198

Отношение Правления Госактеатров от 24 июня 1920 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 2, л. 56.

Одновременно Бенуа был художественным консультантом Государственных академических театров.

199

И. И. С о л л е р т и н с к и й. Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма. В кн.: История советского театра. Том первый (1917–1921). Л., Издательство художественной литературы, 1933, стр. 306.

200

В. Богданов — Березовский. Ленинградский государственный академический ордена Ленина Театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Л.—М., «Искусство», 1959, стр. 32.

201

Письма Бенуа В. И. Немировичу-Данченко от 17 июля и 2 октября 1918 года. Архив музея МХАТ СССР им. Горького, Ж 32581 и 32582.

202

Письмо Бенуа К. С. Станиславскому от 17 октября 1923 года. Архив музея МХАТ СССР им. Горького, Лг 8301.

203

Л. А. Гвоздев. «Жизнь искусства», 1924, Ж 19.

Н. И. Комаровская. Виденное и пережитое. Воспоминания. 1. —М., «Искусство», 1965.

205

А. Блок. Сочинения, т. 6, стр. 394–395.

206

М. Кузьмин. «Царевич Алексей». «Жизнь искусства», 1920, 30 марта.

207

Интервью с А. Н. Бенуа. «Жизнь искусства», 1920, 25 марта.

Н. Ф. Монахов. Повесть о жизни, стр. 180.

209

С. М о к у л ь с к и й. В борьбе за классику. В сб.: «Большой драматический театр». 1., 1935, с гр. 67.

210

Там же, стр. 80.

211

Н. Ф. Монахов. Повесть о жизни, стр. 176–178.

212

Письмо М. Ф. Андреевой А. В. Луначарскому от февраля 1920 года. М. Ф. Андреева.

Статьи, письма, материалы. М., «Искусство», 1962, стр. 274.

Лишь две работы этого периода вырываются из общей цепи: трагедия Шекспира «Юлий Цезарь» и буффонная комедия Мельяка и Галеви «Грелка» (перевод А. Бенуа), представляющая собой памфлет на нравы французской буржуазии 1880-х годов. «Один из самых художественно законченных спектаклей БДТ этого периода», — так отозвался о «Грелке» С. Мокульский («Большой драматический театр», Л., 1935, стр. 96). Намеченная вслед за «Грелкой» постановка водевиля Лабиша «Копилка» не была осуществлена.

214

Э. Ф. Г о л л е р б а х. Портреты современников. I. Александр Бенуа (рукопись). Секция рукописей ГРМ, ф. 32, ед. хр. 65, л. 8.

215

Сим. Дрейден. «Женитьба Фигаро» в БДТ. «Ленинградская правда», 1926, 5 сентября.

216

Письмо Бенуа Н. И. Комаровской от 9 июня 1958 года. Находится у Н. И. Комаровской в Ленинграде.

217

А. Бенуа. Жизнь художника, т. I, стр. 262.

218

Дневник В. В. Воинова. Запись за 10 августа 1923 года. Дневник находится у Т. В. Воиновой в Ленинграде.

Примечательно ироническое отношение В. В. Маяковского к этой стороне творчества Бенуа. В стихотворении «Версаль», написанном весной 1925 года и открывающем «Парижский цикл», поэт, как и художник, населяет старый парк образами минувшего. Он потрясен роскошью дворцов и статуй, но смотрит на них иными глазами.

По этой дороге,
спеша во дворец, бесчисленные Людовики трясли
в шелках
золоченых каретц
телес
десятипудовики.
Версаль.
Возглас первый: «Хорошо жили стервы!»
А за дворцом,
и сюды
и туды,
чтоб жизнь им
была
свежа,
пруды,
фонтаны,
и снова пруды
с фонтаном
из медных жаб.
Вокруг,
в поощренье
жантильных манер,
дорожки
полны статуями — везде Аполлоны,
а этих
Венер безруких,—
так целые уймы.
А дальше —
жилья
для их Помпадурш —
Большой Трианон
и Маленький.
Вот тут
Помпадуршу
водили под душ,

вот тут
помпадуршины спаленки. Смотрю на жизнь —
ах, как не нова!
Красивость —
аж дух выматывает!
Как будто
влип
в акварель Бенуа,
к каким-то
стишкам Ахматовой.

220

А. Бенуа. Воспоминания о балете. «Русские записки», 1939, XX–XXI, стр. 95.

221

Дневник В. В. Воинова. Записи за 3 декабря 1921 и 18 февраля 1923 г.

222

И. Э. Грабарь. Моя жизнь, стр. 111.

Иллюстрации Бенуа сопровождали следующие издания: А. С. Пушкин. Медный всадник.

М. — Л., Детиздат, 1935; Прага, 1938; М. — Л., Детиздат, 1941; М. — Л., Детиздат, 1945; М. — Л., Детиздат, 1944. А. С. Пушкин. Избранное. Харьков, 1937; Киев, 1941; М. — Л., 1948 (на персидском языке); Лениздат, 1949. А. С. П у ш к и н. Собрание сочинений, т. 2. М., «Правда», 1954. Неоднократно воспроизводились и в других изданиях.

Наиболее полно иллюстрации художника воспроизведены в издании: А. С. Пушкин. Медный всадник. М. — Л., «Художественная литература», 1964.

224

Письмо М. Ф. Андреевой А. М. Горькому от 13 сентября 1922 года. М. Андреева.

Статьи, письма, материалы, стр. 290. «*Papa* Бенуа» — это А. Н. Бенуа (в отличие от его сына Н. А. Бенуа, в это время работавшего в качестве художника в БДТ).

225

Письмо А. М. Горького Бенуа от 15 мая 1922 года. Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР. Архив А. М. Горького, ПГ-4-331. В этом же письме — высказывание Горького о Бенуа, приведенное на страницах 10–11 настоящей книги.

226

Н. Ф. Монахов. Повесть о жизни, стр. 213.

Во время поездок в Париж в 1923–1925 годах художником выполнено оформление для спектаклей «Дама с камелиями» А. Дюма, «Жизель» Адана, «Лекарь поневоле» Мольера, «Идиот» по Ф. М. Достоевскому, а также эскизы декораций к историческому фильму «Наполеон» (режиссер Абель Ганс).

227

Письмо Бенуа В. К. Макарову от 20–25 октября 1924 года. Находится у адресата в Ленинграде.

228

Письмо Бенуа С. Н. Тройницкому от 12 марта 1926 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 557, л. 1–2. О том же: Письмо З. И. Гржебина Бенуа от 3 сентября 1923 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 332, л. 63. Письмо Бенуа Н. Е. Добычиной от 22 января 1925 года. Отдел рукописей Центральной библиотеки им. В. И. Ленина.

229

Письмо Бенуа И. Л. Рубинштейн от 28 августа 1925 года (черновик). Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 532, л. 8.

230

Письмо Бенуа И. М. Степанову от 25 июня 1928 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 71, ед. хр. 31, л. 25.

231

Вс. Воинов. А. Бенуа. (Наши художники за границей). «Красная панорама», 1927, № 43, стр. 14.

232

Письмо Бенуа А. М. Горькому от 16 мая 1929 года. Институт мировой литературы имени А. М. Горького АН СССР, архив А. М. Горького, КГ-ДИ-1-19-3. В этом письме Бенуа, в частности, сообщает Горькому, что Луначарский советует ему оставаться в Париже, пока в Ленинграде не наладятся сносные материальные условия существования. Художник пишет также о своей мечте встретиться с Горьким, исповедоваться ему, посоветоваться с ним по всем волнующим его вопросам.

233

Письмо Бенуа Н. А. Бенуа от 25 июня 1926 года.

234

Письмо Бенуа А. М. Горькому от 10 декабря 1929 года. Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР, архив А. М. Горького.

235

Письмо Бенуа А. П. Остроумовой-Лебедевой от 22 января 1929 года. Секция рукописей ГПБ, ф. 1015, ед. хр. 48, л. 34–35.

236

Личное дело А. Н. Бенуа. Архив Государственного Эрмитажа, оп. 5, д. 24, л. 47.

237

И. Ф. Стравинский. Хроника моей жизни. М. — Л., Музгиз, 1964, стр. 212.

238

Письмо Ф. И. Шаляпина Бенуа от 1910 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1722, л. 1.

К примеру, на выставке 1955 года в Италии под № 107–109 в каталоге обозначены «Финляндский пейзаж», «Город на Волге», «Передняя дворца в Гатчине». Первая акварель написана в 1899 году, вторая в 1950, третья в 1924.

240

Письмо Бенуа Г. С. Верейскому от 27 октября 1959 года. Секция рукописей ГРМ.

241

Письмо Бенуа Н. А. Бенуа от 19 августа 1935 года.

242

Письмо Бенуа Е. Л. Бенуа от 10–12 октября 1959 года. Находится у адресата в Ленинграде.

Заметим, что если первая часть мемуаров Бенуа была издана в 1955 году («Жизнь художника. Воспоминания», т. I–II, Нью-Йорк), то следующие три части, охватывающие период 1890–1909 гг., увидели свет уже после смерти автора, в 1964 году, в английском переводе (Alexandre Benois. Memoirs. V. II. London, Chatto Windus, 1964).

243

А. Бенуа. Воспоминания о балете. «Русские записки», 1939. XVI, стр. 120; XX–XXI, стр. 84, 88, 89, 92, 93.

«Воспоминания о балете» печатались в ежемесячном журнале «Русские записки» (Париж) с апреля по сентябрь 1939 года и включают следующие главы: 1. «Мир искусства». 2. «Павильон Армиды». 3. Русский балет в Париже. 4. «Петрушка». 5. Последний сезон до войны. 6. Заключение.

Отдельное издание, предполагавшееся «Домом печати» в Париже, осуществлено не было. В 1941, 1945 и 1947 годах книга переиздавалась в английском переводе в Лондоне.

244

Письмо Бенуа Г. С. Верейскому от 27 октября 1959 года. Секция рукописей ГРМ.

245

Письмо Бенуа Н. А. Бенуа от 30 декабря 1937 года.

246

Письмо Бенуа Н. А. Бенуа от 19 апреля 1953 года. Постановка «Спящей красавицы» не была осуществлена.

247

Письмо Бенуа Г. С. Верейскому от 27 октября 1959 года. Секция рукописей ГРМ.

248

Письмо Бенуа Н. А. Бенуа от 19 марта 1935 года.

249

Письмо Бенуа Н. А. Бенуа от 3 августа 1950 года.

250

Письмо Бенуа Н. И. Комаровской от 9 июня 1959 года. Находится у адресата в Ленинграде. *Болъдрамте* — Большой драматический театр.

251

Незадолго перед смертью А. Н. Бенуа завещал свой обширный архив и собиравшиеся им в течение десятилетий изобразительные материалы по истории искусства, быта и костюма (так называемую «иконотеку») Русскому музею в Ленинграде. В настоящее время ведется подготовительная работа по передаче этих материалов.

252

А. Бенуа. Константин Сомов. «Последние новости», 1939, 10 мая.

253

Письмо Бенуа Г. С. Верейскому от 27 октября 1959 года. Секция рукописей ГРМ.

254

Письмо Бенуа Е. Л. Бенуа от 10–12 октября 1959 года. Находится у адресата в Ленинграде.

255

Там же.

256

В этом смысле показательны следующие строки: «У меня настоящий «маразм» от чтения газет, в которых столько места уделяется эксперименту с атомной бомбой, что готовятся произвести американцы в Тихом океане. Слишком ярко вся эта затея свидетельствует о том безумии, которым охвачен мир!.. все это легкомыслие и даже та расточительность средств, которая произойдет (при общих разорении и разрухе!), все это убеждает меня в том, что Gordon Plume [рассказ Э. По. — М. Э.] завладели вселенной… Недаром же искусство (эта неосознанная исповедь человечества) ныне возглавляется Пикассо, Дали, Шагалом и прочей чертовщиной!!». Письмо Бенуа Н. А. Бенуа от 25–28 июня 1946 года.

257

Письмо Бенуа М. И. Щербачевой от 9 июня 1958 года. Находится у адресата в Ленинграде.

258

Письмо Бенуа Г. С. Верейскому от 27 октября 1959 года. Секция рукописей ГРМ.

Помимо ряда писем, адресованных различным лицам, об этом свидетельствует сын художника — Н. А. Бенуа.

260

Письмо Е. А. Бенуа (дочь художника) Е. Ю. Фехнер от 5 октября 1960 года. Находится

у адресата в Ленинграде. Обстоятельства смерти художника записаны также со слов Н. А. Бенуа.

Статьи, помеченные *, подписаны псевдонимом «Б. Вениаминов».

262

Письмо Бену